
*«После того, как из долгого изгнания...
я вернулся сюда, в эту нашу превыше всех
прекраснейшую родину...»*

*«Я словно чужестранец, редко приезжаю
и остаюсь недолго...»*

*«Говорят: люби свою страну и своего
правителя, совершай для них все добрые
дела, которые они от тебя требуют.
Но говорят также, что родина человека —
весь мир...»*

Альберти

«В великолепном и прекрасном городе Флоренция проживали два старинных и благородных семейства, одно звалось Барди, другое Бондельмонти; будучи врагами, они, используя свое могущество и богатство, втянули в распрю почти весь город.» Так начинается «Любовная история Леоноры Барди и Ипполито Бондельмонти» — новелла, автором которой большинство современных исследователей склонны считать Леона Баттисту Альберти. Новеллу датируют 1430-ми годами, т. е. временем пребывания Альберти во Флоренции¹.

У главы одного семейства, — повествует Альберти, — Америго де Барди, человека безупречной репутации, была дочь Леонора. Главой второго был Бондельмонте де Бондельмонти, человек очень богатый, имевший единственного сына по имени Ипполито. Оба семейства состояли в старинной кровной вражде, так что ни тот, ни другой не решались выходить из дома без 300 человек хорошо вооруженной охраны. Их взаимная ненависть постоянно возрастала, однако вспыхнувший огонь любви оказался более могущественным.

Леонора, достигнув 15 лет, отправилась однажды на празднование в Сан Джованни и встретила там Ипполито, которому исполнилось 19. Юноша посмотрел на девушку, она случайно взглянула на него, и когда их взоры встретились, в сердцах их вспыхнуло любовное желание, такое сильное, что прежде, чем они покинули храм, они уже были влюблены друг в друга. Когда Леонора с подругами вышла из Баптистерия, Ипполито на расстоянии последовал за ней и узнал, что эта девушка — из семейства их врагов. Леонора же, войдя в дом, подошла к окну и, увидев Ипполито, спросила у своей наперсницы, кто это. Узнав, что

это сын мессера Бондельмонте, она очень огорчилась и ушла к себе, ропща на судьбу. И чем труднее было молодым людям увидеться, тем сильнее возрастала любовь с обеих сторон, так что несчастная Леонора, закрывшись в своей комнате, жаловалась, говоря: «О, злая судьба, врагиня всякой радости, как много горя приносишь ты мне! Почему вражда, почему раздоры постоянно возникали у моих предков?». Ипполито, воспламененный не менее ее, не говорил ни слова, зная, что ему невозможно видеть ту, образ которой он постоянно хранил в своем сердце. Он впал в меланхолию, избегал развлечений, покинул друзей, редко выходил из комнаты и, оставаясь в постели, проклинал жестокие обстоятельства и вражду отцов. Он жаловался на злую любовь: почему из всех прекраснейших девушек ему суждено было полюбить именно эту? «О безжалостная Фортуна, — роптал Ипполито, — будь проклят день, когда мои глаза увидели ее, потому что от этого родились такие несчастья и такие мучения!»

Ипполито потерял сон, перестал есть, похудел, побледнел и день ото дня становился похожим скорее на мертвого, чем на живого. Далее действие развивается стремительно. Родители Ипполито в отчаянии, мать умоляет сына открыть причину своей болезни. Взяв с нее клятву не разглашать тайну, Ипполито открывает матери и та устраивает ему тайное свидание с Леонорой в монастыре, аббатисса которого — тетка Леоноры. Так же как и шекспировский Ромео, спрятавшийся в комнате Ипполито слышит любовные жалобы Леоноры; они признаются друг другу в любви и в конце оказываются в постели аббатиссы. Перед тем как расстаться, Леонора назначает возлюбленному свидание в своей комнате, куда он должен подняться ночью по веревочной лестнице. Схваченный ночной стражей, принявшей его за вора, Ипполито молчит, не выдавая своей тайны, и его приговаривают к смертной казни. Однако, в отличие от «печальной повести о Ромео и Джульетте», в новелле Альберти все кончается хорошо. Ипполито просит судью по дороге на казнь провести его мимо дома Барди, врагов своей семьи, якобы для того, чтобы испросить у них перед смертью прощения; на самом же деле он хочет взглянуть в последний раз на Леонору. Леонора, увидев в окно Ипполито у своего порога, выбегает на улицу, бросается ему на шею, объявляет, что Ипполито ее супруг, что он приходил к ней по ее зову и что она требует справедливости. Наступает общее примирение, завершившееся богатым свадебным пиром в честь двух

семейств, которые 200 лет были непримиримыми врагами, а теперь породнились.

Тема семейной вражды остро переживалась Альберти на протяжении всей его жизни. Он не переставал чувствовать себя изгоем, как член фамилии, высланной в результате политических распрей из родного города, — и как незаконнорожденный, хотя впоследствии и усыновленный отцом, но отвергавшийся всей родней, упорно считавшей его бастардом.

В сочиненной им новелле все кончается хорошо: враждующие кланы примиряются, влюбленные женятся и живут долго, мирно и счастливо в кругу дружной семьи. Флорентинская действительность оказалась гораздо более суровой и драматичной. Амнистия, которой в 1428 году при вмешательстве папы Мартина V сумело добиться семейство Альберти, не привела к примирению враждовавших кланов. Через несколько лет «после того, как из долгого изгнания, в котором мы, Альберти, успели состариться», — с горечью пишет Баттиста, — представители его рода вернулись в «превыше всех прекраснейшую родину², из нее были изгнаны их главные враги — Альбицци; одна партия одержала победу над другой и взяла реванш.

Дружной, счастливой семейной жизни под одним кровом, о которой мечтал Альберти, тоже не получилось. Многие члены его рода разбрелись по разным городам, не все смогли или захотели вернуться во Флоренцию. Собственной семьи у Альберти не было.

Новелла, написанная в 1430-е годы во время первого приезда Баттисты во Флоренцию, первого, полного надежд возвращения на родину, — представляла собой некую идеальную модель гражданского примирения и семейного счастья, модель, как, впрочем, и многие другие «модели» Альберти, остававшуюся в сфере желаемого, но не осуществленного.

Может показаться странным, что история взаимоотношений Альберти с его родным городом Флоренцией начинается пересказом новеллы, с которой связано столько неясного и, прежде всего, вопрос о ее авторстве и точном времени написания; но главное для нас — сам ее сюжет. Считается, что он мог быть навеян реальным случаем, имевшим место в XIV веке во Флоренции: брак по любви между представителями враждующих флорентинских семейств — Альберти и Альбицци. Однако в новелле, воспроизводящей эту достаточно необычную ситуацию примирения³, называются другие фамилии, столь же известные и влиятельные в

городе, хотя в их семейной хронике ничего подобного разыскать не удалось. Получается, что автор новеллы рассказывает о реально случившейся истории⁴, но приписывает ее членам других фамилий, причем не вымышленных, но хорошо известных в городе. (Любопытная деталь: сам Альберти, пусть косвенно, причастен к описанной им в новелле ситуации, поскольку по бабке со стороны отца он происходил из семейства Барди и таким образом оказывался дальним родственником героини новеллы — Леоноры⁵.) Ситуация необычная и в некотором роде загадочная. Что это? Скрытый, глубоко запряванный намек автора, который, по собственному признанию, часто в своих сочинениях «оглашая поступки своих предков», «приводил имена других людей»⁶; сознательное нежелание напоминать об эпизоде, связанном с прошлым его собственного семейства, поднимать старинные политические раздоры именно теперь, когда пришедший к власти Козимо Медичи, к сторонникам которого принадлежали члены клана Альберти, расправился с семейством Альбицци настолько сурово, что даже навлек на себя упреки со стороны некоторых влиятельных сограждан.

Конечно, не исключено и другое предположение: Леон Баттиста Альберти не писал этой новеллы, она принадлежит перу не флорентинца, а какого-то из иногородних авторов, не соотношенного со всеми обстоятельствами сложной политической ситуации во Флоренции и именно поэтому сделавшего участниками истории «не те» семейства. Наконец, возможен и такой вариант: автор (в этом случае вряд ли это мог быть Альберти) просто использовал «бродячий» сюжет, при этом и фамилии протагонистов, и место действия взял «наугад». История, рассказанная в новелле, позднее была переложена кем-то в стихи, что свидетельствует о популярности этого сюжета в литературе итальянского Возрождения, и не только итальянского: доказательство тому — «Ромео и Джульетта» Шекспира. Вопрос в таком случае может быть сформулирован следующим образом: с какого момента этот сюжет стал «бродячим»? До того, как была написана «Любовная история Леоноры Барди и Ипполито Бондельмонти», или сама «Любовная история» сделала этот сюжет «бродячим»?

И все же, многое в этой неопределенной ситуации выводит на след Альберти.

В 1970 году рукопись новеллы была обнаружена в двух списках, причем в каждом из них — вместе с двумя другими «лю-

бовными» сочинениями, бесспорно принадлежащими перу Альберти. После этого такой авторитетный автор, как Сесил Грайсон — издатель трудов Альберти, — решительно включает «любовную историю» в третий том его сочинений на итальянском языке, вышедший в Бари в 1973 году⁷. Однако в каталоге выставки Альберти, состоявшейся в Мантуе в 1994 году, новелла снова отнесена к числу приписываемых Альберти⁸.

Как ни парадоксально это может выглядеть, но одним из весомых аргументов в пользу авторства Альберти может служить именно анонимность новеллы. Альберти, как известно, был склонен к литературным мистификациям. Его юношеское сочинение — латинская комедия «Филодоксеос», появившаяся под именем несуществующего древнеримского комедиографа Лепида, — долго считалась одной из сенсационных «древних» находок. Альберти признался в своем авторстве лишь спустя десять лет, в 1432 году.

Позднее, в годы экуменического собора (1439), один из высоких иерархов — Бьяджо Молино, начальник папской канцелярии, обратился к Альберти с предложением написать «Жития» христианских мучеников. Альберти не мог отказаться от такого почетного заказа, однако не имел ни времени, ни, возможно, охоты для серьезных архивных изысканий и решил сам сочинить трогательную историю мученичества пятнадцатилетнего юноши по имени Потита. В 1439 году заказчик умер, и Альберти не стал писать остальные жития. Уже написанное житие Потиты он подарил флорентинскому канонику Марино Гуаданьи; таким образом, его сочинение оказалось в ученой флорентинской среде, и появилась угроза разоблачения этой дерзкой литературной мистификации. Это предчувствует и сам автор. В письме к своему другу Леонардо Дати Альберти пишет: «...разделяю твои опасения, что эрудиты расценят историю Потиты как наивную сказку». Однако, по его словам, он был бы вполне удовлетворен, «если бы удалось убедить их, что он ошибся только в имени мученика»⁹. Этот смелый литературный розыгрыш Альберти совершил, выполняя обязанности секретаря папской курии. Шутка была дерзкой, однако она не имела неприятных для Альберти последствий.

Наконец, так называемая «Автобиография» Альберти — сочинение, дошедшее до нас в виде фрагмента, без начала и без конца (историческая случайность или сознательный прием?). Написана «Автобиография» от третьего лица и в прошедшем времени, од-

нако в принадлежности ее перу самого Альберти в последнее время мало кто из специалистов сомневается¹⁰. Но почему в прошедшем времени и от третьего лица? Текст откровенно апологетичен. Герой обрисован как подлинный кладезь всяческих достоинств и добродетелей; во всем, что бы он ни делал, «не было никого ему равного», «среди владетельных особ Италии и среди иноземных государей» многие «превозносили его доблесть»; он прославился «замечательными и крупными изобретениями», «неслыханными и невиданными»¹¹ — и так далее, в том же роде. Возможно, именно этот тон панегирика подсказал автору отстраненно-оценочный прием изложения: написано как бы не *о себе*, но *о нем*.

Вместе с тем, в тексте «Автобиографии» столько пристрастности, столько обид на людей, на судьбу, столько жалоб и упреков, особенно в адрес родственников, членов семейства Альберти, обвинений их в несправедливости, злобе, коварстве, обвинений, кажущихся поистине чудовищными и к тому же не находящих достаточного подтверждения в других, более объективных документах, — что в тексте со всей очевидностью проступает *Я-автор*, которого трудно скрыть под личиной *Он-автора*.

Сесил Грайсон считает, что только ему «могло прийти в голову написать о себе, как о другом», что «Автобиография» — «это без сомнения шутка, но она содержит важную информацию о его деятельности, о которой мог знать только он сам»¹².

Вернемся к «Любовной истории Леоноры Барди и Ипполито Бондельмонти». Эта новелла органично вписывается в духовную биографию Альберти периода его первого посещения Флоренции. Прежде всего, это повесть о любви. Тема любви особенно занимала Альберти в эти годы, именно тогда были написаны такие сочинения, как «Экатонифилеа», «О любви», новелла «Деифира» и некоторые другие. Предполагают, что в «Деифире» излагается история неудачного романа, пережитого Альберти в юности. Его герой — Филомено — сначала бежит от любовных притязаний Деифиры, затем увлекается ею, но не может добиться взаимности и страдает от ревности. Альберти занимают в этот период превратности и драматические последствия любви. В истории Леоноры и Ипполито все начинается с непреодолимых препятствий и страданий любовников — хотя и завершается полным благополучием, счастливым браком. Леонора и Ипполито «живут долго, в величайшем счастье и весельи, в утехах дружбы, в богатстве и окруженные прекраснейшими детьми».

Если первая тема новеллы — счастливая любовь, то вторая, не менее, если не более важная для Альберти тема — благополучная, богатая и дружная семья. Именно в эти годы, во Флоренции пишет Альберти первые три книги своего трактата «О семье». Однако отношения Баттисты с его собственной семьей складывались отнюдь не благополучно, по-видимому, некоторые «законные» члены семейства Альберти не соглашались принять его «незаконного» в свое лоно. В сущности в новелле заявлены темы, которые проходят через всю жизнь Альберти и которые особенно остро и болезненно окрашивают его отношения с родным городом — Флоренцией.

В «Любовной истории» все складывается хорошо — это как бы своеобразная попытка заговорить судьбу, умиловить Фортуны. Новелла словно окрашена радостным настроением первой встречи с родиной; это заклятие: пусть все будет именно так. Ее светлый, бодрый тон перекликается с бодрым тоном «Трех книг о живописи» — результата первого знакомства Альберти с флорентинским искусством, всех сложных проблем которого он еще не знал, в котором он еще не очень ориентировался, но которое поразило и покорило его.

В «Посвящении» к трактату о живописи впервые прозвучали из уст Альберти полные надежды на примирение слова: «После того, как из долгого изгнания, в котором мы, Альберти, успели состариться, я вернулся сюда, в эту нашу превыше всех прекраснейшую родину...» Итак: *мы, Альберти*, в эту *нашу прекраснейшую родину* — фраза, звучащая надеждой на семейное примирение, которое, увы, не состоялось.

Итальянский вариант трактата о живописи датируется 1435 или, возможно, 1436 годом. По-видимому, в 1438 была написана «Автобиография», полыхающая обидой, разочарованием по поводу несостоявшегося примирения с членами семейства Альберти, полная обвинений в нарочитом равнодушии, враждебности, коварстве, бессовестности и бессердечии.

Особенно обидело Леона Баттисту то, что когда он подарил своим родным в сущности специально о них и для них написанные три книги «О семье», среди членов семейства Альберти «...не нашлось почти никого, кто бы удостоил прочесть хотя бы заглавия этих книг, несмотря на то, что ими интересовались даже за границей»¹³. Он не мог удержаться от негодования, слыша, как некоторые из его родных открыто издевались над этим сочи-

нением, «...называя его нелепейшим». Леон Баттиста, судя по «Автобиографии», был так оскорблен, что хотел даже сжечь все три книги — это звучит уже откровенным литературным преувеличением, как, кстати, и многое другое в этом тексте. Так, автор неоднократно возвращается к вопросу о «жесточайших обидах и невыносимых оскорблениях от собственной родни», о распространяемой ими клевете. Более того, Альберти утверждает, что «они составляли чудовищные заговоры в его собственном доме, подстрекая наглых слуг варварским образом зарезать его, ни в чем не повинного»¹⁴. Трудно сказать, было ли это на самом деле, или это плод чрезмерной подозрительности автора, или, что также не исключено — требование литературного жанра. Впрочем, такое в те времена случалось нередко, и не только во Флоренции. Во всяком случае позднее, уже обосновавшись в Риме, в своем трактате об архитектуре Альберти, говоря об устройстве семейного дома, советует предусмотреть меры безопасности против живущих в доме слуг.

В «Автобиографии», сразу же после обвинения родственников в чудовищных злодеяниях, автор пишет, что никогда не пытался «публично опозорить их, так как бережно относился к репутации и чести своих близких, и, раз полюбив... неспособен был возненавидеть...»¹⁵. Странное признание в любви, следующее непосредственно за столь тяжкими обвинениями в попытках убийства. Странное утверждение о нежелании придавать гласности неблагоприятные поступки любимых родственников — и одновременно писать об этом в рукописи, которая вряд ли была предназначена для засекречивания. Можно почти с уверенностью сказать, что она имела *хождение по рукам*. Чту в ней правда, чту плод творческой фантазии, определить трудно, но очевидно одно: отношения с семейством Альберти были у Леона Баттисты очень сложными, по-видимому, с самой юности его связывала с не признававшей его семьей копившаяся любовь-ненависть; страстное желание утвердить свое право на принадлежность к знаменитому во Флоренции, некогда «пострадавшему за правду», а теперь снова вернувшемуся и готовому воспользоваться плодами «славных деяний предков» семейству Альберти.

Сейчас трудно отгадать, чем, кроме имущественных споров, объяснялось нежелание родственников принять Леона Баттисту в свою семью¹⁶. То ли завистью к его положению, к его известности, как думает сам Баттиста, то ли сложностью его неровного

характера, его нетерпимостью. Судя по некоторым данным, старший брат Баттисты — Карло, так же как и он бастард, трудностей подобного рода не испытывал. По-видимому, даже раньше, чем Баттиста, он вернулся в родной город, ему возвратили один из принадлежавших семейству домов. Карло, судя по всему, прижился во Флоренции. Леон Баттиста прижиться не смог, в значительной степени из-за того, что не нашел в ней ни своего семейства, ни своего «дома» — политической реабилитации было для него недостаточно. Идеальная модель, созданная в несколько наивной любовной истории (по-итальянски она звучит более выразительно — *Istorietta*, т. е. историйка, или маленькая история), оказалась для него неосуществимой. И все же: «...мы, Альберти... после того, как из долгого изгнания вернулись в нашу превыше всех прекраснейшую родину...».

Мотив внешне состоявшегося и в то же время так и не состоявшегося возвращения сопровождал Альберти на протяжении всей его жизни.

Тема *невозвращения*... Прежде всего — в состав семьи, рода. А роду Альберти было чем гордиться. Начиная с XIV века, его предки принимали активное участие в бурной политической жизни Флоренции, в борьбе гиббелинов с гвельфами, затем, после изгнания гиббелинов семейство Альберти вместе с Медичи образуют партию «средних» — ремесленников и банкиров — и вступают в борьбу с партией «богатых», возглавляемой Альбицци. В 1378 году дед Леона Баттисты — Бенедетто дельи Альберти — принимает активное участие в восстании чомпи; он известен тем, что на площади перед Синьорией первым обратился к толпе с призывом: «Да здравствует народ!». Восставшие чомпи изгоняют из города Альбицци, и с этого начинается смертельная борьба двух кланов, поочередно отправлявших в изгнание друг друга. В 1387 году в результате переворота победу одерживают Альбицци — Альберти высылают из города; всех, кроме Антонио, которому через два года удается вернуться, но не в самый город, а на свою загородную виллу «Парадизо». Но в 1400 году — новый заговор изгнанников против Альбицци, в котором участвуют и Антонио Альберти, и семейство Медичи. В следующем году Антонио схвачен и выслан со всей родней из Флоренции. В 1411 году — новая попытка переворота, и снова один из главных зачинщиков — Антонио Альберти. Голова его оценена в 2000 золотых флоринов. В 1415 году он умирает в изгнании.

Антонио Альберти приходился дядей Леону Баттисте. Он вписал свое имя в историю Флоренции не только активной политической деятельностью, на его вилле «Парадизо» в 1389 году собиралась литературная и интеллектуальная элита Флоренции для отдыха, бесед и дискуссий — прообраз будущей Платоновской академии. В 1420—30-х годах, во время первого приезда Леона Баттиста во Флоренцию или, возможно, накануне этого приезда, известный флорентинский ученый и писатель — Джованни Герардо да Прато сочиняет роман, в котором рассказывается об одном из таких сборищ на вилле опального Антонио Альберти¹⁷. Сам Баттиста в своем сочинении «О семье» описывает «со вздохом и тоской» «великолепные» поместья, принадлежавшие членам семьи Альберти, «поместья, которые не оставляют желать лучшего». «Я умолчу о тех поместьях, — продолжает Баттиста, — которые скорее — княжеские дворцы и на вид больше похожи на замки, чем на виллы. Мы сейчас уже больше не помним наших альбертиевских великолепий, — пишет он с горечью, — мы забыли о тех горделивых и роскошных постройках, мимо которых многие, видя в них новых обитателей, проходят со вздохом, и с тоской вспоминают о прежних хозяевах и о нашем альбертиевском гостеприимстве»¹⁸. Как видим, у Альберти было достаточно оснований гордиться своими предками, своим родом. Он не хотел потерять свою родословную.

Труднее объяснить позицию его родни, если она в действительности была такой, как об этом написано в «Автобиографии». Неужели дело только в присвоенном двоюродными братьями наследстве, которое отец — Лоренцо Альберти — оставил по завещанию своим, рожденным до брака, но впоследствии узаконенным сыновьям — Карло и Леону Баттисте. Правда, из-за этого Баттисте в юности пришлось бедствовать, «страдая от бессовестности и бессердечия родственников»¹⁹, которым он, Баттиста, «простил», но они, возможно, не простили причиненного ими же зла. Такое случается. Но это было в юности, в Болонье, теперь же в 30-х годах во Флоренции Баттиста уже вполне благополучен, обеспечен материально, имеет постоянное положение при папском дворе, разного рода церковные доходы, он известный писатель, ученый, его считают одним из образованнейших и одареннейших людей Флоренции, если не всей Италии.

Особое признание получили его дарования в 1439 году, когда по случаю экуменического церковного Собора во Флоренцию

съехалось множество видных ученых, филологов, философов, знатоков в области классической литературы. В этой среде разнообразные таланты Альберти, его блестящая образованность были оценены особенно высоко. Лапо ди Кастильонкио, озабоченный интеллектуальным престижем своего города, замечает, что блестящим умам, собравшимся вокруг папской курии, Флоренция не может противопоставить никого, кроме Баттисты Альберти, «чья талантливость представляется ему достойной ни с чем не сравнимой похвалы», что он «не знает, явится ли когда-нибудь среди потомков имя настолько великое»²⁰. Даже принимая во внимание этикетно преувеличенный тон похвал, нельзя не увидеть того впечатления исключительности, которое производил Альберти на своей вновь обретенной родине. Его называют «украшением Флоренции и всей Италии, чей удивительный талант... достоин хвалы и удивления»²¹. По словам самого Альберти, его сочинения читали и ценили не только в Италии, но и за ее пределами. К тому же: «он любезен, очень красив, полон остроумия и происходит из знаменитого рода», — как пишет один из современников²². Итак, признание, успех, материальное благополучие. С горечью описывая великолепные дворцы, некогда принадлежавшие его фамилии, Альберти вряд ли напоминал своим кузенам о давнишней денежной тяжбе, во всяком случае, свидетельств этого не сохранилось. Он жаловался только на невнимание со стороны родственников, на пренебрежение, необоснованную недоброжелательность, даже ненависть. В чем же дело? Возможно, их раздражал его блестящий успех, его неизменная любезность и невозмутимость? Или эта вражда — в значительной степени плод воображения Баттисты, созданный им образ самого себя как гонимого, бастарда, бродяги? Тема бродяг занимала Альберти, он не раз возвращался к ней, в частности, в своем «Момусе» — одном из наиболее загадочных и наиболее личностных своих сочинений²³. Итак — *невозвращение* в семью.

Но было и гораздо более значимое невозвращение — *невозвращение* в «превыше всех прекраснейшую» Флоренцию, ту, из которой столько раз изгоняли его предков и в которую они столько раз возвращались и снова были изгоняемы. И, наконец, после амнистии 1428 года вернулись на родину окончательно, во всяком случае, те 13 из некогда изгнанных, которые остались в живых, могли или захотели вернуться. Они обосновались во Флоренции, получили свои дома и имущество, даже вновь отстроили

за свой счет семейную лоджию, разрушенную в 1412 году по решению коммуны.

Баттиста прижиться во Флоренции так и не смог. У него было множество друзей-флорентинцев, множество почитателей его разнообразных талантов — а он все продолжал жаловаться на врагов, клеветников, предателей — и не только среди родных, но и среди посторонних, тех, кто притворялись его друзьями, а за спиной клеветали на него. «Несмотря на то, что он был обходитель, вежлив, никому не вредил, он чувствовал ненависть, недоброжелательность и затаенную вражду, очень для него докучную и чрезвычайно тягостную»²⁴. В этом есть что-то от мании преследования — или снова сочиненный им образ самого себя, человека, вжившегося в амплу гордого одиночки, гонимого, преследуемого своими согражданами, смотревшими на него как на чужака. *Исключенность* как плата за *исключительность*.

В первый свой приезд Альберти, по всей видимости, пробыл во Флоренции с некоторыми перерывами с 1434 (если не с 28) по 1443 год. Позднее приезжал еще неоднократно. И все же он называл себя «чужестранцем»: «Я словно чужестранец во Флоренции, редко приезжаю и остаюсь недолго»²⁵. Впрочем, не так уж недолго. Но свою «превыше всех прекраснейшую Флоренцию» он любил *странною любовью* и, даже находясь в ней, видел ее как бы *из прекрасного далека*, глазами не коренного ее жителя, не ее гражданина, но глазами человека, «родина которого — весь мир»²⁶.

Эта позиция имела не только недостатки, но и неоспоримые преимущества. Не погруженный во все сложные перипетии политической и культурной жизни своей родины, Баттиста не чувствовал себя связанным ни гражданскими, ни цеховыми обязательствами, и это давало ему внутреннюю свободу. Такой взгляд как бы извне, со стороны, с необходимой дистанции, позволял увидеть и оценить отстраненно и незаинтересованно многие стороны флорентинской культуры, как ее непревзойденные достоинства, так и ее недостатки. И не только заметить и оценить, но и вмешаться, чтобы исправить, научить.

В первый период своего пребывания во Флоренции он постоянно учит. Возможно именно этот тон учительства, назидания раздражал и часто возмущал тех, кому он был адресован. Не этим ли следует объяснять неприязнь, о которой идет речь в «Автобиографии», неприязнь, которую Альберти болезненно чувствовал, вероятно преувеличивал, но которая несомненно имела место, да

и не могла не иметь. Подумать только: приехав во Флоренцию, где собрались после реабилитации члены его рассеянного по свету семейства, Леон Баттиста, рано осиротевший, не имея достаточного опыта семейной жизни, не имея собственной семьи, пишет назидательный трактат «О семье»²⁷. Этим трактатом он невольно (или сознательно) выступает в роли умудренного опытом главы семейства. Более того, он преподносит поучающий трактат родственникам, достаточно натерпевшимся в изгнании и теперь, после возвращения на родину, успешно восстанавливающим свои дома, имения, свое место в гражданской жизни Флоренции. Нетрудно представить себе их реакцию, нетрудно понять ее. Они раздражены, обижены, возмущены, они демонстративно не хотят даже взглянуть на подаренные книги, которые Баттиста, по его собственным словам, писал специально для них²⁸.

Баттиста ждет похвал и благодарностей. Родные отмалчиваются, ссылаются на недостаток времени, говорят, что еще не успели прочитать, — это в глаза. А за глаза издеваются над автором, хулят его сочинения. И не удивительно. Пафос первых трех книг «О семье», их главные темы слишком семейно биографичны, слишком очевидно просвечивает в них ситуация, сложившаяся после кончины отца Баттисты — Лоренцо Альберти. В первой книге рассказывается, как умирающий Лоренцо собирает у своей постели родных, поручает брату Риччардо заботу о сыновьях, об оставленном им наследстве; дает советы детям избегать зависти и вражды, говорит о воспитании детей в лоне семьи. Нетрудно представить себе, как подобное начало должно было насторожить и соответственным образом настроить родственников, не исполнивших завещания Лоренцо, отобравших у братьев отцовское наследство при очевидном попустительстве их дяди и опекуна — Риччардо.

Во второй книге даются советы и наставления, как хранить в семье дружбу, мир и спокойствие — тема не менее острая для рассыпавшегося семейства Альберти, где царят несогласие и финансовые неурядицы.

Наконец, в третьей книге речь идет о правильных способах ведения домашнего хозяйства (это при том, что сам Баттиста, по его собственному признанию, «доходил до полной неосмотрительности в отношении своих дел»); о поддержании благосостояния, о сохранении и приумножении наследства, оставленного отцом семейства (отцовское наследство было у него отобрано родственниками); о том, как правильно организовать семейный

очаг, жизнь под кровом при безусловном подчинении авторитету отца как главы семейства.

Трактат «О семье» был неоднозначно принят не только в ближайшем окружении Баттисты. В «Автобиографии» он пишет о «многих из малообразованных граждан», которые заинтересовались его книгами; этих любознательных он «почитал за братьев»²⁹. Однако интерес этих «малообразованных, любознательных» собратьев Альберти был вызван не всеми тремя книгами, в которых шла речь о семье в широком, морально-философском аспекте, но — очень прицельно и утилитарно — только третьей книгой и именно теми ее частями, где говорилось о способах ведения хозяйства. Этот текст получил широкое хождение среди флорентинских купцов, он многократно переписывался, переделывался, дополнялся и, наконец, потерял всякую связь с автором книги, настолько, что уже в 40-х годах это, по сути дела, анонимное сочинение стали приписывать известному флорентинскому купцу Анжело Пандольфини, скончавшемуся в 1446 году. При этом даже имена действующих лиц, фигурировавших в книге Альберти, были изменены на имена родных и близких Пандольфини, а сам Альберти оказался всего лишь одним из далеко не главных собеседников. Таким образом, третья книга «О семье» обрела совершенно самостоятельную жизнь и даже другое название: «Об управлении семьей». Именно в таком виде, как сочинение Пандольфини, она цитировалась даже таким ученым автором, как Маттео Пальмери в его сочинении «О гражданской жизни». Цитирует этого неузнанного Альберти и Джованни Ручеллаи в своих «Записках»³⁰, не говоря уже о других «малообразованных и любознательных» купцах, которых Альберти, не сразу сориентировавшийся в ситуации, «почитал за братьев».

Любивший литературные мистификации, Альберти сам оказался жертвой даже не мистификации, а откровенного, хотя и средневековому наивного, плагиата.

Сочинение «О семье» в целом признания у флорентинских современников Альберти не получило. Не получило потому, что само представление о семье как важной ячейке в социальной структуре общества начинает складываться и приобретать значение активного фактора в жизни Италии — и Флоренции, в первую очередь, — лишь к концу XV столетия³¹.

Через полтора десятилетия после трактата «О семье» в «Десяти книгах о зодчестве» Альберти подробно развивает свои идеи о

семейном палаццо, не только в архитектурном, но и социальном аспекте. Архитектурный трактат писался в Риме, но пронизан флорентинскими воспоминаниями и флорентинской архитектурной проблематикой³². Палаццо, о котором пишет Альберти, рассчитано на семью в еще очень широком значении этого слова — собственно, это скорее, клан, нежели семья. В 1450–60-х годах Джованни Ручеллаи, по-видимому, под впечатлением идей Альберти (в его «Записках» много анонимных цитат из трактата «О семье») собирает в своем палаццо под единой крышей и в пределах одних стен целую группу жилищ, принадлежавших его родне, создав своеобразный архитектурный комплекс (или точнее конгломерат), который трудно определить как семейный палаццо в прямом смысле этого слова. Затем возникает во Флоренции великолепный дворец Медичи, а следом — еще более великолепный и обширный дворец Строцци. Идея семейного дома вырисовывается более отчетливо, хотя оба дворца представляют собой не только городские семейные дома, но одновременно и как бы укрепленные замки. Современники воспринимают их как нечто исключительное: палаццо Медичи называют земным раем, о нем слагают стихи; о палаццо Строцци говорят, что оно сооружено гигантами. Пройдет еще немного лет, и Флоренция окажется охваченной подлинной эпидемией строительства семейных домов. Их строят не только богачи, но и люди среднего достатка, и этот семейный строительный бум в 1490-х годах достигает такого размаха, что в городе, по словам современников, не хватает ни материала, ни рабочей силы³³.

Трактат Альберти «О семье» своей проблематикой оказался обращенным не столько в настоящее, сколько в будущее. И если бум жилого семейного строительства во Флоренции и не был непосредственно спровоцирован альбертиевским трактатом «О семье», то можно утверждать, что Альберти предчувствовал, предвосхитил ситуацию, и его поучительный трактат, не принятый непосредственным адресатом, недостаточно оцененный флорентинцами 1430-х годов, хвалившими его в лицо и хулившими за спиной, — оказался обращенным, через их головы, к поколению 1470–1490-х годов.

А что представляет собой трактат Альберти «Три книги о живописи», написанный *с ходу*, по самым первым, самым ярким впечатлениям от поразившего его искусства Флоренции. Трактат об искусстве живописи, предназначенный, по свидетельству автора, «только для живописцев», т. е. профессионалов, — человеком,

который отнюдь профессионалом не был, но лишь иногда «брался за живопись для собственного удовольствия», «когда отдыхал от своих других, более важных занятий». Случалось это с ним «нередко», при этом увлекшись, он «с изумлением замечал, что прошло три или четыре часа»³⁴. Совершенно очевидно, что Альберти был дилетантом в живописи, хотя упорно подчеркивал, что писал книгу не как ученый, но лишь «как живописец». Вряд ли случайно, что, несмотря на все старания специалистов, произведений его кисти обнаружить так и не удалось.

В посвяtitельной части своего сочинения Альберти восхищается творениями флорентинских художников, которые, по его словам, превзошли «древних»; однако самих живописцев он, судя по всему, близко не знал. «Три книги о живописи» посвящены Филиппо Брунеллески — архитектору, в качестве новаторов в области искусства приводятся три имени всем известных во Флоренции скульпторов — Донателло, Гиберти и Луки делла Роббиа; все трое были связаны, либо по работе, либо по дружбе, с Брунеллески. Что касается живописца Мазаччо, также считавшегося близким другом Брунеллески, умершего в Риме в 1427 или в 1428 году, по меньшей мере за семь лет до написания трактата, то упоминание его имени, без всякой оговорки, в одном ряду с именами живых мастеров, вызывает некоторое недоумение. Неясно к тому же, был ли автор трактата знаком с этим единственным из живописцев, имя которого фигурирует в этом трактате о живописи, обращенном специально к живописцам.

Так же как книги «О семье», «Три книги о живописи» — сочинение поучительное, более того, поучающее, оно «должно служить начальной основой хорошей живописи для малообразованных живописцев»³⁵. Автор берет тон даже несколько свысока: «Всякий, кто не поймет (его доказательств) с первого взгляда, тот едва ли когда-нибудь это усвоит, сколько бы он ни трудился». Баттиста пренебрежительно замечает, что «людям, грубым от природы, малоспособным», его рассуждения «не придутся по вкусу», что большинство художников не пытается осмыслить основы мастерства и что «если ты спросишь их, что они собираются делать на той поверхности, которую они окрашивают, они скажут тебе все, что угодно, кроме того, о чем ты спрашиваешь», поэтому «пусть каждый живописец знает, что он лишь тогда достигнет высшего мастерства»³⁶, когда постигнет науку живописи, изложенную в трактате, написанном Альберти.

Не будучи настоящим профессионалом, недостаточно зная самую «кухню» живописи (как знал ее, скажем, Ченнино Ченнини), недостаточно знакомый с флорентинскими художниками, Альберти с завидной смелостью излагает живописную науку от первого лица, прибегая в качестве примеров к собственному опыту: «Там, где я начал делать рисунок, я черчу четырехугольник...», «Я беру маленькую площадь, провожу на ней прямую линию...», «Я нашел, что это отменнейший способ — во всех вещах придерживаться того порядка, который я указал...»³⁷ и т. д. Конечно, это всего лишь педагогический прием, употребляемый для большей наглядности, но все же он достаточно назойлив и вполне способен вызвать раздражение у художников, к которым он, по замыслу автора, обращен. Альберти и сам подозревает это: «Кто-нибудь возразит: что пользы живописцу от всех этих исследований...»³⁸. Можно себе представить, что реакцию живописцев, в большей своей части ремесленников — пусть в самом высоком значении этого слова, — Альберти угадал правильно. Впрочем, учитывая *малотиражность* книг в ту пору, рукопись Альберти вряд ли доходила до многих из них, хотя и была специально переведена автором с латинского на итальянский. А если и доходила, хотя бы в устном пересказе, то лишь единицы пользовались на практике изложенной в книге «наукой о живописи», в основном сводившейся к математическим правилам построения центрической перспективы. Подавляющее большинство предпочитало без всякой науки строить пространство *на глазок*, по способу, практиковавшемуся во Флоренции до того, как Альберти опубликовал свое сочинение. Художники изображали пространство *в глубину* — но кто как умел, кому как удавалось, пользуясь не математическими правилами Альберти, а скорее предложенной Гиберти «мерой глаза» — способом, который скульптор наглядно демонстрировал в своей мастерской, работая с целой группой помощников над изготовлением рельефов для восточных дверей Баптистерия. Этот термин «*misura del occhio*» Гиберти предложил в своих «Комментариях» в некотором смысле как альтернативу научному математическому способу Альберти.

Собственно в художественной практике флорентинских мастеров первой половины столетия трактат Альберти мало что изменил. И не только потому, что далеко не все художники его читали, но главным образом потому, что перспективное построение уже вошло в творческий обиход флорентинских мастеров, они постигали этот способ пространственного построения в процессе

обучения, копируя работы старших, более опытных художников. Не следует забывать, что «Троица» Мазаччо на стене церкви Санта Мария Новелла — образец правильного перспективного построения — была написана во второй половине 20-х годов, т. е. почти за десять лет до трактата Альберти. Ей дивились зрители, на ней учились художники, и можно с большой долей уверенности предположить, что именно этот и другие примеры перспективного построения в живописи раннего флорентинского кватроченто должны были поразить Альберти по его прибытии во Флоренцию, поразить своей новизной, и что именно его сторонний взгляд, взгляд «чужестранца», дал ему возможность оценить подлинное значение интуитивно найденных флорентинскими мастерами приемов пространственного построения, теоретически обобщить их отдельные находки и вывести законы построения центрической перспективы, определившие на целые столетия судьбы европейского искусства.

Книга о живописи Альберти, недостаточно прозвучавшая в профессиональной флорентинской среде первой трети XV века, нашла адептов лишь в следующем поколении мастеров. Не очень умелым, но зато страстным поклонником перспективы и ее оптических возможностей становится Паоло Уччелло; ее истинным поэтом и волшебником — Пьеро делла Франческа, урбинец, связанный с флорентинской школой. Пьеро сочиняет трактат «О живописной перспективе», развивая положения книги Альберти. И все же на родине Альберти, во Флоренции, первооткрывателем, изобретателем перспективы на протяжении всего XV столетия упорно продолжали считать земляка, к тому же практика — Брунеллески, а не «чужестранца», теоретика — Альберти.

«Три книги о живописи», как и три книги «О семье», были автором очень прицельно адресованы коллегам, друзьям, родственникам, наконец единомышленникам. Но именно в этой среде, среде *тридцатидесятников*, они не прозвучали или, во всяком случае, прозвучали недостаточно.

Сам Альберти чувствовал это. В «Автобиографии» он признается, что среди своих сограждан «нравится гораздо меньшему числу людей, чем мог бы нравиться», хотя «среди владетельных особ Италии и среди иноземных государей были не один и не два признававшие и превозносившие его»³⁹; что в то время, как во Флоренции есть люди, которые не могут найти досуга, чтобы прочесть его книги, ими интересуются за границей.

Невостребованность флорентинских трактатов Альберти, по-видимому, отчасти объяснялась тем, что они имели как бы двойного адресата, были одновременно рассчитаны на две различные дистанции — предельно близкую и предельно далекую. Своего близкого каждодневного адресата Альберти увидел издалека, глазами «чужестранца», не вполне сориентировавшегося в реальной ситуации; он не сумел понять и достаточно оценить его и потому задел, обидел или просто оставил равнодушным. Пророческий же пафос его обеих книг, способность их автора угадывать будущее «за целые годы вперед», засвидетельствованная, кстати, его друзьями, не были услышаны и поняты его ближайшими читателями во Флоренции. В книге о живописи таким неслышанным *пророчеством* было смелое и даже несколько высокомерное утверждение Баттисты, что он не «пытается заниматься пересказом всяких историй, как это делал Плиний, но заново строит искусство живописи, о котором в его век... ничего не найдешь написанного»⁴⁰. Он действительно строил искусство живописи, более того — строил науку о живописи.

Особое место среди сочинений Альберти занимает его небольшой трактат «О статуе». Время его написания неизвестно, однако большинство исследователей склонны считать, что написан он во Флоренции, примерно в те же годы, что и трактат о живописи, или может быть несколько раньше⁴¹. Трактат написан на латыни (по признанию самого Баттисты, приехав во Флоренцию, он еще слабо владел тосканским языком). В нем речь идет о правилах построения идеальной человеческой фигуры, о некоем каноне, которому обязаны следовать скульпторы. Поражает еще большая, чем в книге о живописи, несоотнесенность трактата с реальной художественной ситуацией в области скульптуры во Флоренции, где в первые десятилетия XV века кипят страсти вокруг украшения рельефами дверей Баптистерия, скульптурного убранства собора и Ор Сан Микеле, где драматически разворачивается творческое состязание таких мастеров, как Брунеллески, Гиберти и Донателло, где в мастерской Гиберти воспитывается целая когорта скульпторов.

Переведенный с латинского на итальянский лишь в следующем столетии (в 1568 году), трактат, как и книга о живописи, остался невостребованным в кватрочентистской Флоренции. И снова Альберти предугадал будущее, создав канон идеальной человеческой фигуры, «модулер», которым затем, в конце столетия,

будут широко пользоваться в своих архитектурных трактатах Филарете и Франческо ди Джорджо Мартини, не говоря уже об архитекторах XVI столетия, да и последующих эпох — достаточно привести знаменитый «модулер» Корбюзье.

В Посвящении трактата «О статуе» епископу Алерийскому Альберти пишет: «Я надеюсь, что ты с удовольствием прочитаешь... мое небольшое исследование, которое касается... главным образом творчества архитектора...»⁴². Загадочная фраза: почему именно архитектора? Неужели и вправду Альберти умел угадывать будущее «за целые годы вперед»?

Наконец, еще одна область, в которой чужестранец Альберти смело выступил во Флоренции реформатором, — это область языка. Проведя всю первую половину жизни в Венеции, Падуе и Болонье — вне тосканской языковой среды, Альберти, приехав во Флоренцию, обнаруживает, что недостаточно владеет итальянским литературным языком в его тосканском варианте. Говоря в своей «Автобиографии» о первых трех книгах «О семье», Баттиста признается, что «эти книги были не отделаны и шероховаты и тосканское наречие не было в них выдержано, ибо он не был тверд в родном языке, будучи воспитан на чужбине... и ему вначале было трудно выражаться изящно и легко на языке, на котором он не привык писать...»⁴³.

И все же он отваживается написать эти книги на итальянском, а не на латинском — возможно, это был первый или один из первых его опытов в этой области. Затем он самостоятельно переводит с латыни на итальянский свой трактат о живописи⁴⁴. И в том же 1435 году со свойственной ему решимостью Альберти сочиняет краткую грамматику итальянского языка, беря за основу именно тосканское наречие, не родное для него по воспитанию, но родное по происхождению. При этом он старается ввести в область языка письменного, литературного — простонародный разговорный язык, с которым активно знакомится на улицах Флоренции. Если считать, что во Флоренцию Альберти впервые приезжает в 1434 году, грамматику же сочиняет в 1435, то нельзя не подивиться языковой одаренности Баттисты — и еще больше — его смелости; поистине: пришел, увидел, победил.

Разгоревшийся во Флоренции спор о сравнительных достоинствах латинского и итальянского языка, начатый еще в предыдущем столетии, а затем подхваченный и активно поддерживавшийся Альберти, завершился литературным состязанием, кото-

рое состоялось в Соборе 22 октября 1441 года. Инициатором и главным организатором конкурса выступил Альберти, главным инвестором — его друг, сын Козимо Медичи — Пьетро. По условиям конкурса каждый из его участников должен был прочитать стихи на тему «Истинная дружба», сочиненные по-итальянски. Этот организованный Альберти конкурс стал событием в жизни города. В некотором смысле это был апофеоз флорентинского пребывания Альберти, самое активное и самое яркое публичное вмешательство его в культурную жизнь и в определенной степени в историческую судьбу родного города.

Если написанное Альберти Посвящение к «Трем книгам о живописи» прозвучало как манифест нового, ренессансного искусства, родиной которого объявлялась Флоренция, то конкурс 1441 года (так наз. *Certame coronario*) стал своеобразным манифестом нового литературного итальянского языка, в его тосканском варианте, который как бы приобретал статус общеитальянского.

На конкурсе в роли судей выступали секретари папской курии — в основном приверженцы латыни⁴⁵; участниками конкурса были представители среднего сословия, среди них, кроме самого Баттисты Альберти, не было ни одного гуманиста⁴⁶. Итак: итальянцы против латинистов; новаторы против приверженцев традиции — «спор о древних и новых» за три столетия до знаменитого французского «спора»⁴⁷.

Победителю должны были присудить серебряный лавровый венок. Однако состав жюри заранее predetermined исход состязания — венок не присудили никому из участников, его решили оставить в Ризнице собора. Но важен не столько результат конкурса, сколько сам факт его. Он собрал огромную аудиторию слушателей и зрителей; помимо толпы флорентинцев, жадных до всякого рода зрелищ, тем более происходящих в таком престижном помещении, как интерьер собора, на конкурсе присутствовали члены Синьории, Университета, папской курии, архиепископ Флоренции, а также иногородние гости, среди которых был венецианский посланник. Кроме запрограммированных выступлений, было несколько выступлений сверх программы. Семнадцатилетний Кристофоро Ландино прочитал терцины, сочиненные одним из представителей рода Альберти — Франческо, также участника затеянного Баттистой конкурса, что, кстати, свидетельствует о том, что совсем не все Альберти были настроены враждебно по отношению к Баттисте. Что касается Ландино, то для него

встреча с Баттистой не осталась случайной. Много лет спустя, в 1468 году, он напишет свои «Камальдульские беседы», одним из участников которых он изобразит Леона Баттисту Альберти.

Выступил на конкурсе и сам Альберти, кроме стихов, он прочитал диалог из IV книги «О семье», посвященный теме «истинной дружбы» и написанный, по всей видимости, в связи с темой конкурса. Состоялось, таким образом, что-то вроде торжественной презентации книги, которую Альберти принес в дар флорентинской коммуне. Можно с некоторой долей вероятности предположить, что вручение состоялось здесь же, в соборе, в присутствии публики.

Наконец, кульминацией всей этой церемонии было выступление математика Микеле да Джиганте. Прочитав положенные по условиям конкурса стихи, он обратился с речью к жюри и всем присутствующим с выражением благодарности организатору конкурса Альберти и его инвестору Пьетро Медичи; сказал о большом значении этой единственной в своем роде акции и в заключение предложил увенчать серебряным венком Леона Баттисту и торжественно проводить его до дому с песней, «так, чтобы она была услышана во всей Европе»⁴⁸. Предложение было отклонено жюри, но важно, что эта высокая оценка не только роли Альберти, но и самого события, прозвучала публично и получила одобрение.

Вдохновленный успехом Альберти хотел провести следующий конкурс, выбрав на этот раз тему — зависть. Но второй конкурс не состоялся. Возможно, не устраивала тема — слишком острая и злободневная не только для самого Альберти, который, как можно предположить, хотел публично свести счеты со своими недоброжелателями, в том числе и с членами своего семейства, упорно отказывавшимися читать его книги.

Как и три первые, четвертая книга «О семье», диалог из которой Альберти публично прочитал на конкурсе, была адресована родственникам. Альберти упорно добивался именно семейного признания: «...он преподнес неблагодарным четвертую книгу, говоря: “Теперь, если вы порядочные люди, вы меня полюбите, а если непорядочные, собственная ваша непорядочность внушит вам отвращение”»⁴⁹. Как видно, родственники оказались «непорядочными», и кто знает, возможно, предложенная Альберти тема второго конкурса — зависть — была задумана как ответ на их «непорядочность».

Конкурс 1441 года, хотя и закончившийся вничью, был беспорным успехом Альберти, задумавшего и в конечном счете осуществившего, или точнее, публично провозгласившего лингвистический «переворот» во Флоренции, приобретший, как и многие другие флорентинские новшества экспериментального XV века, общеитальянское значение.

Однако в биографии самого Альберти, в его непростых отношениях с родным городом результат конкурса становится в общий ряд его личных флорентинских *несвершений*: драматическое невозвращение в семью, невостребованность художниками его трактатов о живописи и статуе, неувенчание лавровым венком, пусть триумфальное, но все же неувенчание. Наконец — тоже по-своему триумфальное, — *невозвращение* в покоренную им Флоренцию.

Альберти прибыл во Флоренцию тридцатилетним. До этого были годы учения в Венеции, Падуе, Болонье; затем, по всей вероятности, поездка в заальпийскую Европу, возможно, во Францию и Германию, в свите покровительствовавшего Баттисте кардинала Альбергатти; затем поступление в папскую канцелярию по протекции того же Альбергатти, на скромную должность аббревиатора, иными словами, референта, одного из целого штата в 100 человек, — должность не очень престижная, но все же дававшая определенное положение. В дофлорентинский период Альберти сочинял преимущественно в стол, а если и «публиковал», то под чужим именем. В эти годы написана большая часть «Застольных бесед», рассчитанных на узкий круг друзей и знакомых. «Я начал собирать их в небольшие книжицы, чтобы с большим удобством можно было читать их между трапезой и стаканами вина... Этими писаниями я старался излечить болезни духа при помощи смеха и шуток; в моих “Застольных беседах” я особенно старался, чтобы читатели видели веселость автора и одновременно находили действенные аргументы для серьезных забот о душе»⁵⁰. Так, позднее, уже во Флоренции, объяснял Альберти своему другу Паоло Тосканелли основное содержание и смысл этих странных новелл, написанных на чужбине, в годы материальных затруднений, еще до наступившего признания. Сочинения фантастические, внешне забавные, но внутренне печально серьезные: поистине — *смех сквозь слезы*.

Во Флоренцию Альберти попал, сопровождая папу Евгения IV, все в том же скромном качестве одного из референтов папской канцелярии, и именно здесь сумел полностью реализовать себя как писатель. Флорентинское десятилетие было периодом твор-

ческой зрелости Альберти, периодом его большой писательской активности. Во Флоренции он создал себе имя, получил известность не только в родном городе, но и за его пределами.

Флоренция в годы пребывания в ней папского двора жила бурной интеллектуальной жизнью. Постоянные сборища на площади перед палаццо Синьории, где происходил обмен новостями; регулярные диспуты в монастырях Санто Спирито и дельи Анжиоли; встречи и беседы в книжной лавке Веспасиано да Бистиччи; литературный кружок стихотворца-брадобрея Буркьелло, среди активных посетителей которого, кроме Леона Баттисты Альберти, был его родственник Франческо, писавший стихи, а также Джованни Герардо да Прато, известный писатель, автор романа «Il paradiso degli Alberti».

В городе много иностранных гостей, приехавших на экуменический Собор, — известные ученые, философы, богословы, многие из них задержались в городе и после завершения Собора.

В этой ученой атмосфере Альберти, казалось бы, удалось завоевать Флоренцию. Его считают «ученнейшим, красноречивейшим, одаренным природой и свободномыслящим, украшением Флоренции и Италии, чей удивительный талант, божественный, всемогущий, по мнению многих, достоин хвалы и удивления»⁵¹.

В 1439 году, когда умирает Амброджио Траверсари, прославленный генерал камальдульского ордена, ученый монах-гуманист, его ученик Джироламо Алиотти обращается к Альберти с просьбой написать его Жизнеописание — свидетельство не только высокой оценки «божественного» таланта Баттисты, но также своего рода акт гражданского признания.

И все же 7 марта 1443 года Альберти покидает Флоренцию. Только ли по обязанности, как служащий канцелярии папы Евгения IV, у которого испортились отношения с Козимо Медичи? Можно с большой долей вероятности предположить, что Альберти уезжает также и потому, что ему, в каком то смысле, было *тесно* во Флоренции. Он словно пытается найти этому оправдание: «Говорят: люби свою страну и своего правителя, совершай ради них все добрые дела, которые они от тебя требуют. Но говорят также, что родина человека — весь мир, и что мудрый создает себе дом везде, где ему случается жить. Поступая так, он не бежит от родины, но приобретает другую и таким образом обретает великое благо»⁵². Итак, Альберти делает *свой выбор и вызов*: становится не гражданином Флоренции, но гражданином мира.

На этом флорентинский период жизни и творчества Альберти кончается и начинается римский — с наездами в Урбино, Римини, Мантую... и во Флоренцию. Но во Флоренции он больше не живет, а только бывает: «Я словно чужестранец во Флоренции, редко приезжаю и остаюсь недолго».

В этот второй римский период его внутренняя духовная связь с Флоренцией не прерывается — он думает о ней, вспоминает, многие следы флорентинских впечатлений лежат в основе ряда его сочинений; написанная в Риме книга «Десять книг о зодчестве» вся просвечивает Флоренцией — но это уже взгляд на Флоренцию из римского «далека».

Именно в Риме создал Баттиста свой второй дом. Он продолжал служить в папской курии, сначала при Евгении IV, к которому, по-видимому, относился критически, затем, после его смерти в 1447 году, — при папе Николае V, которого под именем Томмазо да Сарцано хорошо знал, с которым дружил в юности, в годы учебы в Болонье. Альберти несомненно принимал участие в проектах Николая V по реконструкции Рима. «Папа задумал пять больших проектов: реконструкцию городских стен, акведуков и мостов, реставрацию сорока церквей и строительство нового Ватикана, включающего папский дворец и храм Св. Петра», — пишет Джаноццо Манетти в «Жизнеописании Николая V»⁵³. Хотя документальных сведений об участии Альберти в строительных планах папы почти не сохранилось, невозможно себе представить, что он стоял в стороне от этих грандиозных замыслов⁵⁴. Не случайно, именно здесь, в Риме, начинается увлечение Альберти архитектурой, он составляет описание города Рима, пишет свои «Десять книг о зодчестве», которые в 1452 году в знак дружбы и общей увлеченности архитектурой преподносит Николаю V.

После кончины Николая в 1455 году и короткого понтификата ничем себя особенно не проявившего Калиста III, скончавшегося в 1458 году, на папском престоле под именем Пия II оказывается известный гуманист, писатель — Эннео Сильвио Пикколомини. В курии в эти годы собирается круг близких Альберти ученых, философов, гуманистов. У Альберти в Риме, по-видимому, достаточно вместительный дом, к нему приезжают и гостят, иногда по несколько месяцев, друзья и знакомые.

Со смертью Пия II в 1464 году положение Альберти и общая культурная ситуация в Риме резко меняются. На папском престоле оказывается Павел II — враг гуманистов и всей светской атмо-

сферы папского двора. Он резко сокращает штат секретарей коллегии, Альберти и его друзья-гуманисты вынуждены покинуть курию.

Шестидесятилетний Альберти, более 30 лет прослуживший при папском дворе, оказывается человеком свободной профессии. Он продолжает жить в Риме, принимает у себя гостей из Флоренции. «Я был гостем нашего соотечественника Леона Баттисты Альберти многие месяцы в его доме в нашем возлюбленном Риме во времена папы Павла, и он всегда хорошо ко мне относился. Он был без сомнения человеком высокого интеллекта и учености в гуманитарных знаниях и риторике», — вспоминает в своем сочинении «*Divina proporzione*» известный математик Лука Паччиоли⁵⁵. В римском доме у Альберти долгое время жил его флорентинский друг, участвовавший в 1441 году в конкурсе «*Certame coronario*» епископ Леонардо Дати. «Мы были с Дати в ватиканских садах и беседовали, по нашему обыкновению, о вещах, относящихся к изучению литературы, и оба мы восхваляли того немецкого изобретателя, которому в наши дни, печатая буквами, удается выпускать за сто дней двести томов с одного экземпляра при помощи не более трех человек», — пишет Альберти⁵⁶. Наконец, в 1471 году, за год до смерти, Альберти встречает флорентинскую делегацию, прибывшую в Рим, чтобы поздравить с восшествием на папский престол папу Сикста IV. В числе членов делегации «великолепный» Лоренцо Медичи, а также друг Альберти, гуманист, ценитель искусства — Бернардо Ручеллаи. Альберти показывает им город, сопровождая осмотр подробными комментариями⁵⁷.

Именно в римский период Альберти впервые начинает заниматься архитектурной деятельностью, во всяком случае — архитектурным проектированием. Архитектором-практиком Альберти так и не стал. Возможно, из-за недостатка опыта, инженерных навыков, необходимых для строительной практики. Впрочем, Баттиста, не любивший признаваться в своей профессиональной несостоятельности, привыкший к похвалам в превосходной степени, нашел для своего нежелания, точнее — неумения — строить принципиальное оправдание: «Человек мудрый должен соблюдать достоинство и только в ответ на просьбу давать правильный совет и точные рисунки. Если же ты решишься взять на себя руководство строительством и доведение его до конца, тебе едва ли удастся избежать того, что все ошибки и промахи, совершен-

ные другими по неопытности или небрежности, припишут тебе одному»⁵⁸.

Участие Альберти в реализации грандиозного плана перестройки Рима сводилось, по-видимому, к реставрации или, в лучшем случае, реконструкции разрушенных античных сооружений. Одним из первых опытов самостоятельного архитектурного проектирования была, как считают, перестройка средневековой церкви Сан Франческо в Римини, выполненная по заказу Сиджизмондо Малатесты. Не касаясь интерьера храма и даже не разрушая старых его стен, Альберти заключил здание в грандиозный «античный» архитектурный футляр. Осуществление этого поистине фантастического архитектурного проекта было поручено другим мастерам, Альберти «не решился взять на себя руководство строительством», чтобы не нести ответственности за «ошибки и промахи», которых было немало. Замысел Альберти так и не был осуществлен до конца; и сейчас старые средневековые стены храма и его стрельчатые окна кое-где *просвечивают* сквозь монументальный классический «саркофаг».

В римский период Альберти сделал также для мантуанского маркиза Людовико Гонзага два графических проекта: перестройку средневековой церкви Сан Себастиано и храма Сант Андреа. Осуществления ни того, ни другого проекта Альберти уже не увидел; оба здания, как и опасался Баттиста, значительно отличались от его замысла и в дальнейшем не раз переделывались.

Считается, что живя в Риме, Альберти принимал участие в активной строительной деятельности богатого флорентинского купца Джованни Ручеллаи, друга семейства Медичи и отца Бернардо Ручеллаи — ученого-археолога, с которым дружил Баттиста. Однако если первое пребывание Альберти во Флоренции достаточно документировано, то его флорентинские контакты второго, римского, периода, и в том числе его архитектурная деятельность носят какой-то странный, почти эфемерный характер.

Казалось бы, именно в эти годы он вписал свое имя в каменную летопись Флоренции: палаццо Ручеллаи, лоджия Ручеллаи, капелла Ручеллаи, гробница Ручеллаи, фасад церкви Санта Мария Новелла, также по заказу Ручеллаи, наконец, алтарная ротонда церкви Сантиссима Аннунциата. Однако для всех этих построек, кроме ротонды Сантиссима Аннунциаты, авторство Альберти либо совсем не документировано, либо документировано очень слабо. Они связаны с именем Альберти скорее устной ле-

гендой, которая, кстати, продолжает твориться и по сей день. Так, в последние годы ему пытаются приписать, без всяких к тому документальных оснований, по странной логике: кто же другой, если не Альберти, — проектирование, надо сказать, чрезвычайно неудачного и вызывавшего нареkania уже у современников купола над перекрестием церкви Сан Лоренцо⁵⁹ и даже загадочную, до сих пор не расшифрованную астрологическую роспись малого купола в Старой сакристии Сан Лоренцо постройки Брунеллески⁶⁰.

Знаменитое палаццо Ручеллаи⁶¹, строившееся в 1450-е годы, представляет собой только плоский фасад, за которым прячется целый комплекс старого квартала, перепланированного, согласно документам, архитектором Бернардо Росселлино; при этом внутренняя планировка и расположение внутреннего двора никак не соотносено ни с одним из двух порталов палаццо. Как известно, фасад не закончен, он должен был продолжаться вправо и иметь еще, по крайней мере, два портала. Можно себе представить, как выглядел бы фасад палаццо, если бы это намерение было осуществлено, — это была бы длинная архитектурная кулиса, своей протяженностью никак не соотношенная с пропорциями палаццо как отдельно стоящего жилого дома. Вряд ли такой антиархитектонический замысел мог родиться в голове Альберти, который как раз в эти годы завершал свой трактат об архитектуре, где специальный раздел посвящен планировке палаццо. Вернее всего это была идея честолюбивого заказчика — Джованни Ручеллаи, задумавшего огородить единой стеной целый квартал старых жилых домов своих родичей «... во славу города и на память о себе самом».

В специальной литературе высказывались различные предположения о том, как мог или должен был выглядеть первоначальный проект этого палаццо, сделанный Альберти. Судить об этом чрезвычайно трудно, поскольку неясен главный вопрос: вопрос об авторстве Альберти. В «Записках» Джованни Ручеллаи⁶², где подробно говорится о всех его архитектурных замыслах и свершениях, имя Альберти вообще не встречается. До сих пор не обнаружено ни одного письменного свидетельства современников об участии Альберти в архитектурной программе Ручеллаи. Сохранилось лишь два поздних упоминания об авторстве Альберти: у Вазари в «Жизнеописаниях»⁶³ и в одной анонимной хронике, тоже XVI века, где говорится, что Джованни Ручеллаи «в 1450 го-

ду построил палаццо и лоджию на улице делла Винья: проект Леона Баттисты Альберти»⁶⁴. Не говоря уже о том, что дата указана более чем приблизительно, особенно это касается лоджии, сама атрибуция не вызывает доверия. Сложилось так, что после смерти Брунеллески единственным крупным архитектором оказался Альберти-флорентинец, прославившийся своим трактатом, с его пафосом античности. Фасад палаццо Ручеллаи, воспринимавшийся современниками как построенный «al modo antico», имел успех и вызвал подражания — не только в построенном Росселлино палаццо в Пьенце, но и в изображении дворцов в живописи, например, в ватиканских фресках фра Анжелико, во фресках в Кампосанто у Гоццолы. В этой ситуации разве не мог у авторов XVI века сработать тот же, что и у современных исследователей, логический ход: кто же другой, если не Альберти, мог спроектировать такой «античный» фасад?

Высказывалось предположение, что фасад Ручеллаи возвел Бернардо Росселлино, занимавшийся внутренней планировкой дворца и, возможно, выполнивший модель его фасада по проекту Альберти. Но какому? В 1979 году Х. Бернс опубликовал рисунок однопортального фасада палаццо Ручеллаи, который он приписал Альберти⁶⁵. Однако эта в некотором роде сенсационная публикация вскоре же была подвергнута сомнению⁶⁶. Наконец, еще один возможный вариант: Росселлино сначала построил палаццо в Пьенце, а затем, по его образцу, палаццо Ручеллаи во Флоренции. Но все это из области предположений.

Еще более загадочна история строительства лоджии Ручеллаи⁶⁷. Дело в том, что эта лоджия (недавно реставрированная и получившая свой первоначальный облик) вызывала и до сих пор вызывает у специалистов сомнения в авторстве Альберти — в ней усматривают множество архитектурных ошибок и не очень умелое копирование деталей с построек Брунеллески.

Сравнительно недавно удалось установить по документам, что Ручеллаи построил не одну, а две лоджии⁶⁸. Первую возвели в 1456 году всего за один месяц; она была деревянной и строилась срочно к свадьбе старшего сына Джованни — Рондольфо. По-видимому, она находилась прямо напротив фасада дворца, и именно эту лоджию, как считают, мог спроектировать Альберти. Десять лет спустя эта спроектированная Альберти (?) лоджия была разобрана и начали строить другую, каменную, под углом к фасаду дворца (там, где она находится и поныне). Эту вторую лоджию

строили в течение двух лет, с 1464 по 1466 год, к свадьбе второго сына Джованни — Бернардо, друга Альберти. Известно, что модель лоджии выполнил Антонио ди Мильборино Гуидотти, один из последователей Брунеллески. Логично предположить, что он же был автором проекта и исполнителем. Таким образом, связь Баттисты с проектированием нового дворцового комплекса Ручеллаи на Виа делла Винья становится все более сомнительной, хотя до сих пор обе эти постройки по традиции приводятся в монографиях, посвященных Альберти.

Еще менее вероятно участие Альберти в строительстве капеллы Ручеллаи в церкви Сан Панкратио, которая находится непосредственно позади палаццо. Сама капелла, впоследствии сильно переделанная, несет на себе явственный отпечаток архитектуры Брунеллески, особенно в решении стен с узкими угловыми пилястрами и тяжелыми карнизами. Трудно представить себе, чтобы Альберти, с его претензиями быть первым во всем, так слепо скопировал архитектуру Старой ризницы Брунеллески в церкви Сан Лоренцо.

Капеллу в Сан Панкратио Джованни предназначил для собственной гробницы, решив сделать ее — ни много, ни мало — в виде уменьшенной копии Гроба Господня в Иерусалиме. «Сообщаю Вам, — пишет он в письме к матери, — что вчера я закончил подготовку экспедиции в Святую Землю... снарядил за свой счет два корабля с инженером и людьми, чтобы они сделали для меня точный рисунок с размерами гроба Господа Нашего Иисуса Христа и чтобы как только возможно скоро вернулись и мне их привезли, чтобы я мог исполнить свое намерение и построить ее (гробницу) в нашей церкви Сан Панкратио, которая, как вы знаете, в хорошем состоянии, и чтобы сделать ее совершенной, недостает только модели этого драгоценного сокровища»⁶⁹. То, что в результате было сооружено в Сан Панкратио, можно назвать моделью Гроба Господня лишь с большой натяжкой, даже принимая во внимание, что именно подразумевалось под копией в XV веке. Очевидно были воспроизведены лишь размеры, значительно уменьшенные. Сама же гробница, богато украшенная инкрустацией из цветных мраморов, с эмблемами рода Ручеллаи (надутый парус) и рода Медичи (маццокио с тремя павлиньими перьями — белым, красным и зеленым), с тремя пересекающимися кольцами — знаком нерушимого союза рода Ручеллаи и рода Медичи, производит впечатление скорее большой мраморной

шкатулки, чем гробницы. Хочется думать, что это странное сооружение отражало вкус не архитектора, но заказчика. Во всяком случае к Альберти, с его классическими увлечениями, вряд ли эта гробница может иметь какое-либо отношение. Молчание источников в данном случае кажется вполне оправданным.

Наконец, третий заказ Джованни Ручеллаи — фасад церкви Санта Мария Новелла. Монастырь этот, один из самых знаменитых доминиканских монастырей, приобрел особую престижность в связи с тем, что на несколько лет он стал резиденцией папы Евгения IV. Во времена пребывания папы во Флоренции фасад монастырской церкви, построенной в XIII веке, все еще оставался не облицованным. Только в нижнем ярусе были выложены мрамором надгробные ниши и, возможно, оформлены две боковые двери. Когда Джованни Ручеллаи задумал на свои средства облицевать мрамором весь фасад, он вынужден был считаться с этими семейными надгробными нишами, владельцы которых не разрешали их разрушить. Это определило характер решения всей остальной части фасада и, в значительной степени, эклектический характер общего декора.

Кто бы ни был автором дизайна этого фасада — он создал, точнее вынужден был создать, что-то вроде ренессансного варианта средневекового фасада церкви Сан Миньато аль Монте. Нельзя сказать, чтобы это решение оказалось органичным. Получилась такая же реплика, или вариация на заданную тему, как и гробница Джованни Ручеллаи в Сан Панкрацио. Когда и кем был спроектирован фасад? Точную дату установить трудно, на самом фасаде есть вырезанная в камне надпись: «Джованни Ручеллаи облицовал фасад в 1470 году». Однако в 1478 году фасад еще не был завершен. Есть предположение, что работы были начаты в 1458 году. Что касается авторства Альберти, то оно зафиксировано в «Жизнеописаниях некоторых монахов монастыря Санта Мария Новелла», сочиненных одним из монахов этого монастыря — фра Джованни ди Карло. В Посвящении «Жизнеописаний» Кристофоро Ландино автор пишет, что рисунок фасада — «работа Леона Баттисты Альберти, знаменитейшего архитектора»⁷⁰. Автор «Жизнеописаний» умер в 1500 году. Поскольку в 1478 году облицовка фасада еще не была завершена, можно предполагать, что эта запись относится к концу XV столетия. Это уже свидетельство почти современника Альберти. Этот документ, опубликованный в 1789 году, вызывает у специалистов серьезные сомнения; во

всяком случае, при сверке опубликованного текста с рукописью, хранящейся в Лауренциане, имя Альберти в нем не обнаружено⁷¹. Что это: позднейшая вставка или фальсификация публикатора? Это тем более вероятно, что монах того же монастыря — фра Доменико да Корелла, посвятивший фасаду церкви специальное стихотворение, высказывает по этому поводу иное мнение. Он пишет: «...здесь расцвела слава Джованни Бертини, который только благодаря своему искусству совершил эту работу, обведя портал со всех сторон гирляндами из фруктов, покрыв мрамором различных цветов. Благодаря этому, фасад храма стал еще удивительнее, украшенный искусством даровитого скульптора»⁷².

Об Альберти здесь нет ни слова. Как ни слова нет и в «Записках» Джованни Ручеллаи. Это тем более странно, что Джованни, судя по всему, не был чужд искусству. Он перечисляет произведения, хранящиеся в его дворце, среди них работы Доменико Венециано, Филиппо Липпи, Антонио Поллайоло, Андреа дель Кастаньо, Паоло Уччелло, скульптуры Дезидерио да Сеттиньяно, Веррокио, Джованни да Бертино — мраморщика, украсившего фасад церкви Санта Мария Новелла; в «Записках» упоминается Джулиано да Майано, мастер инкрустации; резчик по дереву — Витторио ди Лоренцо и Бартолуччи; ювелир Мазо Финигуера. Более того, Джованни с восторгом и увлечением пишет о Брунеллески, мастере архитектуры и скульптуры, великолепном геометре, человеке больших природных дарований и фантазии во всех искусствах, воссоздателе древнего римского зодчества. И ни слова об Альберти, прославленном архитекторе, авторе трактата «Десять книг о зодчестве», который Джованни не только читал, но, не ссылаясь на автора, щедро цитировал в своих «Записках». К тому же Альберти несомненно был знаком с Джованни и его семейством, поскольку он дружил с сыном Джованни — Бернардо, знатоком архитектуры, писателем. Сам Бернардо в своем сочинении «О городе Рима», восторженно отзываясь об Альберти, нигде не упоминает о том, что его семейство имело какие бы то ни было специальные деловые отношения с этим «замечательным человеком».

Обстоятельства трудно объяснимые, даже если считать, что Баттиста не принимал прямого участия в реализации архитектурной программы Джованни Ручеллаи. Трудно поверить, что Джованни ни в какой форме не прибегал к помощи Альберти, не спрашивал его совета, не просил сделать рисунок. Трудно поверить,

что все свои познания в области архитектуры Джованни черпал только из книг Альберти.

За творчеством Филиппо Брунеллески Флоренция следила так пристально, что фиксировала и пристрастно обсуждала каждый его шаг в архитектуре, каждую удачу и неудачу. Об архитектурных работах Альберти во Флоренции 50–60-х годов — глухое молчание. Молчит не только Джованни Ручеллаи, честолюбивый заказчик, возможно, не пожелавший делиться славой с архитектором (хотя имена флорентинских архитекторов, строивших для Медичи, Строцци, для папы Пия II, — сохранились в истории Флоренции); молчит не только его сын Бернардо, совершавший с Альберти археологические прогулки по Риму и пользовавшийся его профессиональными советами; об Альберти молчит Филарете, сам архитектор, хорошо знавший архитектуру Флоренции. В своем сочинении «Сфорцинда», перечисляя здания, выполненные в новой, «античной манере», введенной Брунеллески, «знаменитым и достойнейшим архитектором, тончайшим подражателем Дедала, который ввел в нашем городе Флоренции этот античный способ строительства», Филарете ссылается на палаццо Ручеллаи: «...среди прочих дом, построенный на улице, которая называется ла Винья, весь его фасад снаружи выложен обработанным камнем, все сделано по-античному»⁷³. Филарете несомненно знал Альберти и как теоретика, и как архитектора, однако имени его в связи с палаццо Ручеллаи он не приводит. Невольно напрашивается мысль, что Альберти никакого отношения к заказу Джованни Ручеллаи не имел. Иначе чем объяснить этот *заговор молчания* современников? Остается ждать архивных находок.

В связи с этим встает вопрос о датах пребывания Альберти во Флоренции после его отъезда в Рим в 1443 году. Обычно они указываются приблизительно, с ориентировкой на строительство палаццо Ручеллаи и облицовку фасада Санта Мария Новелла, т. е. между 1446 и 1451 годами и 1458 и 1470 годами соответственно. Но если Альберти не участвовал в этих работах? Или давал только рисунки для обоих фасадов, для чего совсем не обязательно самому приезжать в город и уж, во всяком случае, оставаться на весь срок строительных работ.

Точная, зафиксированная в источниках дата прибытия Альберти во Флоренцию — 1459 год, когда он вместе с папой Пием II направлялся в Мантую и проездом останавливался во Флоренции, судя по всему ненадолго. «Я словно чужестранец во Флорен-

ции, редко приезжаю и остаюсь недолго.» Вероятно, это был один из таких редких и «недолгих» визитов.

Вторая, достаточно вероятная дата пребывания Альберти во Флоренции — 1468 год, когда, судя по сочинению Кристофоро Ландино (написанному в 1474 или 1475 году), Баттиста принимал участие в философских диспутах, происходивших в монастыре Камальдоли, в кружке Лоренцо Великолепного.

Третьей зафиксированной флорентинской датой можно считать 1471 год, когда Баттиста, по заказу Людовика Гонзага, проектировал алтарь церкви Сантиссима Аннунциата.

Возведение этого алтаря имеет длинную и запутанную предисторию. Начало ее относится, по-видимому, еще к 1444 году, когда Микелоццо начал перестраивать алтарную часть церкви на средства и по заказу Медичи, который, подобно Джованни Ручеллаи, задумал прославить «Бога, свой город и самого себя», создав «копию» или во всяком случае «подобие» Гроба Господня в Иерусалиме. Неизвестно, посылал ли он для этого специальную экспедицию в Иерусалим, вероятнее всего, воспользовался обмерами, полученными своим родственником Ручеллаи. По какой-то причине начатая постройка оказалась неудачной, и через десять лет ее решили разобрать и начать строить заново. В эти годы, с 1451 по 1465, над реконструкцией церкви Сантиссима Аннунциата работал, также по заказу Медичи, архитектор Микелоццо.

В связи с возведением нового алтаря церкви возникла затянувшаяся тяжба между мантуанским герцогом Людовико Гонзага и семейством Медичи, которые многие годы были главными инвесторами работ по реконструкции всего комплекса монастыря. Медичи рассчитывали возвести новый алтарь на свои средства. Однако Людовико Гонзага настаивал на своем праве, поскольку его покойный отец — Франческо — оставил по завещанию монастырю крупную сумму в 200 дукатов, предназначавшуюся на строительство алтаря. Людовико пообещал дополнительно еще 3000 дукатов. Медичи не хотели уступать. Спор в конце концов вылился в своеобразный конкурс архитекторов: Медичи поддерживали кандидатуру своего «придворного» архитектора Микелоццо, со стороны Гонзага выступал Альберти, связанный с мантуанским герцогом не только деловыми, но и дружескими отношениями. Сложилась ситуация: Медичи — против Гонзага, Флоренция — против Мантуи, флорентинец Микелоццо — против флорентинца по происхождению, ставшего «чужестранцем» и представлявшего

теперь Мантую Альберти. Рисунки нового алтаря, сделанные Микелоццо и Альберти, сохранились. Пока это единственная документированная архитектурная работа Альберти во Флоренции⁷⁴. Тяжба продолжалась. Наконец, потеряв терпение, Людовико пригрозил, что забирает обещанные 3000 дукатов. Это решило спор в пользу Гонзага и Альберти. Синьория, испугавшись, послала мантуанскому герцогу письмо с извинениями и благодарностью. Поверенный Гонзага во Флоренции — купец Товалья — объяснил герцогу, что на мнение Синьории и отцов города отчасти влияла зависть флорентинских архитекторов и художников⁷⁵.

Альберти задумал алтарь в виде огромной ротонды, представляющей собой самостоятельный архитектурный объем, открывающийся в средневековое пространство храма одной высокой полуциркулярной аркой. Моделью служил не Храм Гроба Господня в Иерусалиме, как предполагалось вначале, но римский Пантеон. Подобно Пантеону, ротонда не имела окон, ее стены были прорезаны глухими нишами, и освещалась она только через круглое отверстие в куполе. Единственно, в чем отступил Альберти от образца — он сделал купол более высоким, чем в Пантеоне, избрав пропорции 3:4.

В Риме в это время проводились работы по реконструкции Пантеона. Альберти, если и не принимал в них непосредственного участия, без сомнения был страстно заинтересованным наблюдателем. Он решил повторить античный Пантеон в своей родной, почти целиком средневековой по архитектуре Флоренции, настоящей античности не знавшей и долгое время считавшей античным храмом Марса Баптистерий Сан Джованни, образец отнюдь не древнеримской, но романской архитектуры. Знаменитый купол Брунеллески, казавшийся флорентинцам соперничающим с античными куполами, по сути дела был не куполом, но высоким шатром с несколько более, чем обычно в средние века, скругленным профилем ребер. Когда Брунеллески попытался построить круглый античный купольный храмик для монастыря Санта Мария дельи Анжели, это вызвало сомнения у заказчиков, считавших, что круглое церковное помещение не предполагает места для алтаря. Церковь дельи Анжели, как известно, осталась недостроенной, попытка Брунеллески создать настоящий купол так и осталась неосуществленной. Может быть, задуманная Альберти круглая ротонда с настоящим куполом была своеобразным продолжением неосуществленного замысла Брунеллески и в ка-

ком-то смысле творческим ответом на поразивший в свое время Баттисту «невиданный и неслыханный» соборный купол. Альберти сознательно отошел от своего римского образца, увеличив высоту купола, чтобы сделать его не утопленным в стены, как купол Пантеона, но видимым снаружи, выступающим из-за основного здания церкви и зрительно перекликающимся с соборным куполом Брунеллески, расположенным на прямой оси, в конце улицы, другим своим концом выходящей на площадь Аннунциаты — строго напротив фасада церкви.

Алтарь Аннунциаты, вносящий античную римскую ноту в средневековую в своей основе архитектуру Флоренции, можно считать единственным документально подтвержденным, реальным вкладом Альберти в архитектуру его родного города. Используя выражение Джованни Ручеллаи, можно сказать, что это был памятник, воздвигнутый не только городу, но и «самому себе» — Альберти. Так *прочитывается* замысел архитектора.

Однако с самого начала проект Альберти вызвал сомнения у флорентинцев, прежде всего своим центрическим пространством, которое не оставляло традиционного в христианских храмах места для алтаря, а также расположением непосредственно в алтаре семейных капелл, посетители которых могли мешать богослужению⁷⁶. И, кроме того, непривычным, действительно неорганичным сочетанием огромной античной ротонды с крестообразной в плане средневековой церковью. Пьеро дель Товалья, который по поручению Гонзага должен был наблюдать за строительством, в письме к Людовико от 1471 года выражает по этому поводу свое опасение: «Мессер Баттиста утверждает, что это будет вещь прекраснейшая и что те, кто отрицают это (поступают так) потому, что не видели ничего подобного, но когда увидят, то им понравится гораздо больше, чем крестообразное (решение)»⁷⁷.

К сожалению, опасения Товалья оправдались, осуществленное по проекту Альберти решение оказалось неудачным, во всяком случае, неорганичным. Ротонда алтаря из интерьера храма не воспринимается, она образует совершенно отдельное, самостоятельное пространство, связанное с центральным нефом одним, не очень удачным по профилю арочным пролетом.

Трудно сказать, чья здесь вина: проектировщика или архитектора-исполнителя. Строительство велось без непосредственного наблюдения Альберти и было осуществлено после его смерти. Многие очевидные архитектурные просчеты безусловно следует

отнести на счет неумелых и неоправданных отклонений от первоначального проекта. Это касается не только интерьера алтарной ротонды, но и ее наружного объема: купол все же оказался недостаточно высоким, его почти не видно из-за фасада церкви. Архитектурный диалог двух куполов, который, вероятно, входил в планировочный замысел Альберти, на деле не состоялся.

И все же Альберти сумел оставить во Флоренции архитектурную память о себе — наглядное завещание, обращенное к последующим поколениям. И хотя мотив классической ротонды во Флоренции не прозвучал — еще одно из флорентинских *несвершений* Баттисты, — именно ротонда, увенчанная куполом, становится одним из самых совершенных, во всяком случае, самых излюбленных образов в европейском зодчестве начиная с Браманте и вплоть до XIX века.

В 1470 году, в пору работы над проектом алтарной ротонды церкви Сантиссима Аннунциата, Альберти пишет свою последнюю книгу «De Ictarchia». Книга писалась в Риме, после последнего визита Баттисты во Флоренцию. В некотором смысле это своеобразное *зеркальное* повторение его первой книги «О семье», которая начиналась с обращения умирающего Лоренцо, отца Баттисты, к своим сыновьям и наследникам. В этой последней, как бы пятой, книге «О семье» сам Баттиста на склоне лет, за два года до смерти, обращается к молодому поколению флорентинцев, к поколению *сыновей* в широком значении этого слова, к потомкам. Это тоже — завещание, литературная параллель к его архитектурному завещанию, оно тоже обращено к Флоренции и тоже — через головы современников — к будущему поколению. «Прекрасная вещь — добродетель, о, юноши, прекрасная вещь — добро. Человек хороший среди своих горожан всегда будет цениться превыше других... Он увидит себя любимым большинством, часто посещаемым, призываемым, и как только кто его узнает, принесет ему величайшую благодарность»⁷⁸. Завещание, поистине выстраданное всей его жизнью бастарда, «чужестранца», одиночки.

Альберти скончался в Риме, 19 апреля 1472 года, в возрасте 68 лет. Его смерть осталась почти незамеченной. Сохранилось лишь несколько строк в рукописи одного из его современников: «1472. Леон Баттиста Альберти, человек исключительного таланта и учености, умер в Риме, оставив превосходный том об архитектуре»⁷⁹. Кроме того — извещение флорентинской курии от 25 апреля 1472 года о назначении нового приходского священника,

«поскольку появилась вакансия в приходе Сан Мартино ин Гангаланди в связи с кончиной почтенного мессера Баттисты дельи Альберти, приора, недавно скончавшегося»⁸⁰.

В завещании Альберти оставлял «бесценный кодекс» Плиния своему родственнику Франческо, выступавшему вместе с ним на конкурсе 1441 года во Флоренции; кузену Бернардо, опубликовавшему впоследствии его «Десять книг о зодчестве», свои дома в Риме и все свои владенья в Болонье; в дальнейшем, в случае исчезновения мужских наследников по линии Альберти, его состояние должно было перейти Госпиталю Санта Мария Нуова во Флоренции⁸¹. Итак, все состояние — семейству Альберти и Флоренции. И только в память о бедственных годах учения — 1000 дукатов на покупку дома в Болонье, где должен быть создан колледж для обучения праву юношей из семьи Альберти, а если таких не окажется, то бедных молодых людей, желающих учиться, но не имеющих для этого средств. При этом назначение дома не должно меняться. Однако этот пункт завещания выполнен не был, деньги были потрачены на другое.

Альберти завещал похоронить себя в Падуе, рядом с могилой отца; неизвестно, было ли это выполнено — его могила затерялась. В Риме, где Альберти прожил около тридцати лет, где думал обрести свой «новый дом», — никаких материальных следов его пребывания не осталось, не осталось даже надписи на камне. «Гражданин мира», он и здесь оказался «чужестранцем». Таков был его выбор.

«О, славная вещь слава, которую мы приобретаем, благодаря нашим трудам. Достойны наши труды, благодаря которым мы можем тем, кто живет не в одно время с нами, показать, что мы жили по-иному, что мы оставили им не только камень на могиле с надписью и именем. Поэт Энний говорил: “не оплакивайте меня, не устраивайте мне похорон, пусть я останусь жить в словах ученых мужей”» (Альберти)⁸². Кто знает, если бы Альберти скончался не в Риме, этом «вавилонском городе», как назвал его один из флорентинцев⁸³, но во Флоренции, умевшей ценить своих выдающихся граждан, реакция на его кончину была бы иной; возможно, он был бы удостоен торжественных похорон и мраморного надгробия на стене церкви Санта Кроче — этого пантеона Флоренции, или саркофага с благодарственной эпитафией и мраморного бюста, как его друг архитектор Брунеллески, похороненный в Соборе. Кто знает...

И все же во Флоренции был создан памятник Альберти — памятник литературный. Кристофоро Ландино, некогда восторженным юношей читавший стихи во флорентинском соборе, на конкурсе, устроенном Альберти, а теперь зрелый муж, в своих «Камальдульских беседах», написанных через два года после кончины Альберти, изобразил его в качестве участника философских бесед, проводившихся в 1468 году в кружке Лоренцо Медичи в Казентино близ Флоренции, в монастыре Камальдоли. Баттиста принимал участие в этих беседах вместе с Лоренцо и Джульяно Медичи, Альманно Ринучини, Пьетро и Донато Аччаиуоли и самим автором Кристофоро Ландино, который вложил в уста Баттисты речи, то ли в свое время записанные им, то ли заимствованные из его сочинений. «Не оплакивайте меня, не устраивайте похорон, пусть я останусь жить в словах ученых мужей.» Ландино, хорошо знавший сочинения Баттисты, в точности выполнил его пожелание.

Еще несколько лет спустя в свою «Апологию Данте» Ландино вставляет похвалу Альберти, род торжественной эпитафии: «Куда я поставлю Баттисту Альберти или к какому роду ученых его отнесу? Я бы сказал к физикам; действительно, я утверждаю, что он был рожден только для того, чтобы постигать секреты природы. Но какие области математики были ему недоступны? Он и геометр, сведущ в арифметике, он астролог и музыкант, он и удивительный знаток перспективы, какого не знали многие столетия...»⁸⁴.

Итак — Альберти и Флоренция.

«Мы, Альберти... вернулись в нашу, превыше всех прекраснейшую родину...» Однако для Баттисты это возвращение в сущности не состоялось. Он покорила Флоренцию своим остроумием, любознательностью, своим интеллектом и образованностью, он с честью представлял город в международной среде знаменитостей, съехавшихся на Собор 1439 года; но его голос, обращенный к своим, флорентинцам, — услышан не был, а если и был услышан, то не был понят — вызвал раздражение, насмешки, зависть, даже вражду. Пророческий же смысл его сочинений, их обращенность в будущее — не были угаданы, оценены. Как известно, в отечестве своем «несть славы пророку».

Альберти покидает Флоренцию ради Рима. Флоренция, «превыше всех прекраснейшая», каменная Флоренция, с ее величественной, но в основе своей средневековой архитектурой, с ее узкими, часто зловонными улицами, Флоренция, запертая коль-

цом стен, окруженная грядой холмов, Флоренция, запруженная народом, с «толкотней и шумом ремесленников», с ее накалом общественной жизни и политических страстей — в такой Флоренции ему было *тесно*. Проведший полжизни в других городах Италии, возможно, побывавший в Германии и Франции, Баттиста во Флоренции чувствовал себя «чужестранцем».

В полуразрушенном Риме, где едва угадывались очертания древних улиц, в городе, лишенном четких границ и неосязаемо переходящем в окружающее пространство не-города, — в таком городе было вполне, даже слишком просторно, здесь Баттиста мог почувствовать себя «гражданином мира». Рим — это был город великого прошлого, его нужно было разгадывать и восстанавливать, но это был также город будущего, который можно и нужно было заново придумывать и создавать. В Риме Альберти становится архитектором. Он пишет свой трактат о зодчестве, увлеченно обсуждает — сначала с папой Николаем V, затем с Пием II — грандиозные планы перестройки Рима; по ночам его ничем не стесненная фантазия создает все новые, небывалые архитектурные формы и их сочетания: «...я придумываю и создаю в уме какую-нибудь сложную постройку и размещаю в ней множество ордеров и колонн с различными капителями и базами, в сочетаниях, обычно не применяемых, с карнизами и полами необыкновенной красоты»⁸⁵.

Рим дает простор для свободного, ничем не ограниченного — и в сущности безответственного — проектирования, не связанного необходимостью считаться с возможностями реального строительства. И все же Рим — город уже ушедшего архитектурного прошлого и еще не наступившего архитектурного будущего — не давал представления о целостном городском комплексе. Таким городом оставалась для Альберти Флоренция. Увиденная «издали», она утрачивала многие свои урбанистические недостатки и приобретала урбанистические достоинства. В сущности, идеальный город, образ которого возникает в трактате Альберти, — это Флоренция исправленная, улучшенная, доведенная до возможного градостроительного совершенства.

Альберти покинул Флоренцию ради Рима. Покинул не без горечи: «Я делал так всегда и всегда буду делать: изо дня в день излагать то, что знаю, о чем думаю, что изучаю, объяснять своим согражданам — как устно, так и письменно — вещи полезные и способствующие достоинствам нашей республики. Кто... сможет

отрицать, что я подлинный и верный гражданин (Флоренции). Я не поверю, что ты сочтешь гражданином какого-нибудь варвара только потому, что он живет в ее стенах, и при этом отнесешься враждебно к тому, кто своими советами и сочинениями, своими словами и делами нарушает праздность и безмятежность добрых людей. Моя всегдашняя искренняя любовь к родине, хотя я и не живу в ней, делает меня настоящим ее гражданином»⁸⁶. Уехав из Флоренции, Альберти внутренне продолжал сводить счеты с родным городом; став гражданином мира, он продолжал упорно настаивать на своем праве оставаться гражданином Флоренции.

Итак, 1430—начало 1440-х годов — Флоренция, воспринятая Альберти изнутри, не сумевшая его понять и принять, им покинутая; 1440—1460-е — взгляд на Флоренцию «из прекрасного далека», ее преображенный образ в трактате «О зодчестве». Спорный, недоказанный факт участия Альберти в строительной программе Джованни Ручеллаи в 50—60-х годах (если он действительно имел место) всего лишь незначительный эпизод, заранее обреченная попытка вмешательства в архитектурный облик родного города; заказ, недостойный реформаторских притязаний Баттисты, сводившийся, в сущности, к двум рисункам для декора фасадов. Предполагаемое участие Альберти настолько малосущественно, что оно даже не осталось в памяти современников.

И, наконец, заключительная глава в истории отношений Альберти с Флоренцией — выигранный им трудный конкурс на проект алтарной церкви Сантиссима Аннунциата: возведение «копии» римского Пантеона, смелое внедрение античного здания в средневековый архитектурный ансамбль города; единственное архитектурное авторское слово Альберти, которое он попытался противопоставить неколебимой славе Брунеллески и строительной деятельности его последователей; как и другие флорентинские акции Альберти, именно во Флоренции XV века, увы, не прозвучавшее, но обращенное к тем, «кто будет жить не в одно время с нами», как писал Альберти, и добавим, в других городах и других странах.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Istorietta amorosa fra Leonora de Bardi i Ippolito Bondelmonti // Alberti L.V. Opere volgari / Ed. by C. Grayson. Bari, 1973. Vol. III P. 275–287 (см.: Комментарии. P. 406–412).*

² *Альберти Леон Баттиста. Три книги о живописи // Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве: В 2-х т. Т. 2. М., 1937 (см.: Материалы и комментарии. С. 25).*

³ Правда, в истории Флоренции XV века известны случаи породнения враждующих семейств. Так, в 1428 году Джованни Ручеллаи, принадлежавший к сторонникам семейств Медичи и Альберти, вступил в брак с представительницей семейства Строцци, поддерживавшего враждебный им клан Альбицци. В 1434 году Козимо Медичи, придя к власти, изгнал из Флоренции, вместе с членами семейства Альбицци, также Пала Строцци — главу этого рода. Но в 1461 году Джованни Ручеллаи устраивает помолвку своего сына с племянницей Козимо Медичи. Таким образом, в результате хитрой матримониальной интриги, осуществленной Джованни, семейство Медичи оказывается, пусть в косвенном, родстве с семейством своих противников. Однако это уже не столько любовная, сколько политическая история.

⁴ С. Grayson (Op. cit. P. 411) отмечает, что в рукописных экземплярах новеллы, в начале и в конце текста стоит: «*Ut vidi, ut credidi*», что дает основание предполагать, что ее сюжет основан на реальном событии (или случае), имевшем место в городе.

⁵ Леон Баттиста Альберти приходился не только «литературным» родственником Леоноры Барди, но также вполне реальным родственником скульптора Донателло, принадлежавшего семейству Барди, а также самого Козимо Медичи, женатого на представительнице семейства Барди.

⁶ Цит. по: Фрагмент анонимной биографии // *Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве...* Т. 1. С. XXVIII.

⁷ *Alberti Leon Battista. Opere volgari* / Ed. by C. Grayson. Bari, 1973. Vol. III.

⁸ Leon Battista Alberti. *Catalogo della mostra*. Milano, 1994. P. 436–437. Дается библиография публикаций, посвященных атрибуции и датировке новеллы.

⁹ Цит. по: *Mancini G. Vita di Leon Battista Alberti*. Firenze, 1882. P. 175. Е. Garin считает, что «Жизнеописание» св. Потиты можно считать автобиографичным в плане общей жизненной позиции, которой, по замыслу автора, придерживается святой, склонный к жизни пассивно созерцательной, в то время как искушающий его дьявол (как это ни парадоксально) стремится заставить его прилежно трудиться, иными словами, толкает на путь жизни деятельной. (См.: *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*. II. London, 1981. P. 246, примечание 4.)

¹⁰ Р. Portoghesi в предисловии к трактату Альберти об архитектуре, опубликованному в 1966 году, ссылается на анонимного биографа Альберти (*Alberti Leon Battista. L'architettura*. Т. 1. Milano, 1966. P. XXX). Авторы каталога выставки Альберти, опубликованного в 1994 году, склонны признать авторство самого Альберти. J. Rykwert в предисловии к каталогу выражается еще с некоторой осторожностью: «...анонимная биография Альберти, обычно считающаяся автобиографией, краткой и язвительной (Catalogo... P. 21). С. Grayson в статье «Leon Battista Alberti: vita e opere» в том же каталоге, не колеблясь утверждает: «...как говорит сам Альберти в своей автобиографии». И в другом месте: «Признанное отныне автобиографией, это жизнеописание является еще одним важным свидетельством его (Альберти) оригинальности» (Catalogo... P. 28).

¹¹ Фрагмент анонимной биографии... С. XIX–XXIX.

¹² Catalogo... P. 32.

¹³ Фрагмент анонимной биографии... С. XXIII.

¹⁴ Там же, с. XXII. G. Mancini на основании письма некоего Филиппо ди Джованни, адресованного Бенедетто ди Бернардо Альберти (от 10 ноября 1436 г.), высказал предположение, что покушение на Баттисту пытался организовать Бенедетто Альберти. G. Mancini приводит текст письма, из которого можно заключить, что Бенедетто ненавидел Баттисту и его брата Карло настолько, что «хотел их застрелить» (*Mancini G. Op. cit.* P. 187–188).

¹⁵ Фрагмент анонимной биографии... С. XXII.

¹⁶ Согласно сохранившимся сведениям, не все родственники относились к Баттисте враждебно. С некоторыми из них его связывала дружба, как, например, с Франческо Альберти, причастным литературе, сочинявшим стихи. О другом своем родственнике Баттиста пишет: «Никогда душа моя не сможет примириться с тем, что брат мой Антонио жи-

вет без меня, под другим кровом» («О семье». Цит. по: Десять книг о зодчестве... Т. 2. С. 113). В 1437 году Баттиста отправляется в Перуджу, чтобы поздравить своего дядю Альберто с получением сана епископа. Кузену Бернардо Баттиста завещает свои дома в Болонье и владения в ее окрестностях; именно Бернардо после кончины Баттисты опубликовал его «Десять книг о зодчестве», «дабы почтить память и волю такого мужа» (Цит. по: Десять книг о зодчестве... Т. 1. С. 3).

¹⁷ *Веселовский А.* Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV–XV столетия. М., 1870.

¹⁸ Цит. по: *Альберти Леон Баттиста.* Десять книг о зодчестве... Т. 2. С. 115.

¹⁹ Фрагмент анонимной биографии... С. XX.

²⁰ Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 180.

²¹ *Girolamo Aliotti.* Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 180.

²² *Антонио Беккаделли (Панормита).* Цит. по: *Венедиктов А.* Леон Баттиста Альберти. Биографический очерк // Десять книг о зодчестве... Т. 2. С. 145.

²³ «Ты видишь голых бродяг под открытым небом, лежащих на жесткой земле, ты их презираешь, смотришь на них сверху вниз вместе с толпой и гнушаешься ими. Смотри, как бы эти самые бродяги не стали презирать тебя вместе с толпой и не стали на вас смотреть сверху вниз.» Цит. по: *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти / Леон Баттиста Альберти. М., 1977. С. 113.

²⁴ Фрагмент анонимной биографии... С. XXII.

²⁵ Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 288.

²⁶ *Alberti L.B.* Profugiorum ab aerumna. Цит. по: *Borsi F.* Leon Battista Alberti. Complete edition. Oxford, 1977. P. 8.

²⁷ Первые три книги «О семье» большинство ученых датируют 1436–1437 годами.

²⁸ «На тридцатом году жизни он для своих близких, ввиду их незнакомства с латинским языком, написал на тосканском наречии первую, вторую и третью книги «О семье» (Фрагмент анонимной биографии... С. XXI).

²⁹ Там же, с. XXIII.

³⁰ См.: *Perosa A.* Le Zibaldone di Giovanni Rucellai // Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. Vol. II. A Florentine Patrician and his Palace. London. 1981. P. 112–113 (Studies of the Warburg Institutes).

³¹ См.: *Rubinstein W. Pallazzi pubblici e palazzi privati al tempo di Brunelleschi // Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo. Т. 1. Firenze, 1980. P. 31–34. См. также: Kent F.W. Palaces, politics and society in fifteenth century in Florence // Tatti Studies. V. II. Florence, 1987.*

³² Хотя в трактате о зодчестве Альберти не упоминает о Флоренции, «ее искусство и культура незримо присутствуют в нем», — замечает В.П. Зубов — и далее: «Даже когда Альберти “по-римски”, *urbi et orbi*, описывает свой идеальный храм, в глубине на горизонте ему продолжает рисоваться купол флорентинской Санта Мария дель Фьоре» — *Зубов В.П. Архитектурная теория Альберти... С. 130 и 134.*

³³ См.: *Kent F.W. Op. cit. P. 34.* Автор относит бум строительства семейных домов к 1480–1490-м годам. Монахи и проповедники конца века выступали с критикой охватившего город строительного ажиотажа.

³⁴ Три книги о живописи... С. 42. См. в этой связи следующее высказывание современного автора: «...книга о живописи написана интеллектуалом, который трактует о материале, не будучи профессионалом» (*Rykwert J. / Catalogo... Prefazione. P. 21.*)

³⁵ Три книги о живописи... С. 38.

³⁶ Там же, с. 32.

³⁷ Там же, с. 36, 37, 45 и сл.

³⁸ Там же, с. 32.

³⁹ Фрагмент анонимной биографии... С. XXIII.

⁴⁰ Три книги о живописи... С. 40.

⁴¹ Датировка трактата «О статуе» до сих пор вызывает споры. G. Mancini (Op. cit.) считает, что он написан до «Трех книг о живописи». Это мнение разделяет Ph. Michel (*La pensee de Leon Battista Alberti. Paris, 1930. P. 20–21.*) Из современных ученых ранней датировки придерживается P. Portoghesi (Op. cit. P. XI). Автор считает, что трактат «О статуе» написан во Флоренции, в те же годы, что и трактат о живописи. Существует и поздняя датировка этого сочинения Альберти (см.: *Grayson C. // Catalogo... P. 34.*)

⁴² *Альберти Леон Баттиста. Трактат о статуе // Десять книг о зодчестве... Т. 2. С. 11.*

⁴³ Фрагмент анонимной биографии... С. XXI.

⁴⁴ О датировке итальянского и латинского вариантов трактата о живописи в науке нет единого мнения. С. Грейсон считает, что Альберти написал латинскую версию трактата в 1435 году, затем, в том же году, свободную итальянскую версию, посвященную Брунеллески, а через год —

исправленную латинскую версию, посвятив ее Гонзага. Не исключено также, считает автор, что трактат о живописи был сразу написан по-итальянски, а затем переведен на латинский (*Alberti Leon Battista. Opere volgari* / Ed. С. Grayson. Bari, 1973. Vol. III. P. 305, 306).

⁴⁵ В жюри конкурса входили: Поджо Браччолини, Лоски, Бьондо, Марсупини, Аурииска, Георгий Трапезундский. Из них только Марсупини — флорентинец.

⁴⁶ Участники конкурса: Франческо Альберти — папский чиновник; Мариотто Даванцатти — купец; Ансельмо Кальдерини — глашатай Синьории; Леонардо Дати — юрист; Микеле Джиганте — математик.

⁴⁷ О социально-культурном смысле спора см.: *Баткин Л.* Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 68–70. I. Onians считает, что в этом же аспекте борьбы за национальный тосканский «язык» следует рассматривать и архитектурное творчество Брунеллески, который обращался не к античности (как утверждал его биограф Манетти), но к средневековой тосканской архитектуре (*Onians I.* Brunelleschi: humanitas or nationalist? // Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo. Т. I. Firenze, 1980. P. 31–34.

⁴⁸ *Mancini G.* Op. cit. P. 231.

⁴⁹ Фрагмент анонимной биографии... С. XXIII.

⁵⁰ Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 93. Посвящение «Застольных бесед» П. Тосканелли относится к 1439 году. Некоторые из бесед посвящены Л. Бруни, П. Браччолини. 18 из этих новелл были найдены и опубликованы G. Mancini в 1890 году. В 1964 году E. Garin нашел и опубликовал еще 25 новелл (*Garin E.* Venticinque Intercenali inedite e sconosciute di Leon Battista Alberti // Belfagar. Firenze, 1964. Vol. XIX, № 4, luglio.

См. также: *Garin E.* Venticinque Intercenali sconosciute di L.B. Alberti / E. Garin. L'eta nuova. Ricerche di storia della cite e rivoluzione. Movimenti dal XIV al XVIII secoli. Roma; Bari, 1975. В приложении к этому изданию автор дает в итальянском переводе два отрывка из опубликованных им новелл. Один из них — «Сновидение» (Il Sogno) — см. в русском переводе в приложении к данной работе.

⁵¹ Girolamo Aliotti. Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 179.

⁵² Profugiorum ab aerumna // *Alberti L.B.* Opere volgari. Vol. II. Bari, 1966. P. 124.

⁵³ Цит. по: *Borsi F.* Op. cit. P. 37.

⁵⁴ См. другое свидетельство: папа Николай V хотел построить собор св. Петра, «но этот грандиозный проект, равный предприятиям древних, был отложен по совету Леона Баттисты...», — пишет Маттео Пальмьери (Цит. по: *Borsi F.* Op. cit. P. 31).

- ⁵⁵ L. Pacioli. Цит. по : *Borsi F.* Op. cit. P. 112.
- ⁵⁶ Alberti. De componendis cifris (Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 459).
- ⁵⁷ Бернардо Ручеллаи в своем сочинении «О городе Риме», написанном под впечатлением от личных контактов с Альберти, дает много ссылок на его слова и подробно описывает его проект моста Адриана.
- ⁵⁸ *Альберти Леон Баттиста.* Десять книг о зодчестве. Кн. IX, гл. XI. Перевод уточнен по итальянскому изданию 1966 года.
- ⁵⁹ *Saalman H.* Filippo Brunelleschi. The Buildings. London, 1933. См. главу: The Cupola of San Lorenzo: Manetti Chaccheri and Leon Battista Alberti.
- ⁶⁰ *Beck J.* Leon Battista Alberti and the «Night sky» an San Lorenzo / *Artibus et Historiae.* 1989. № 19.
- ⁶¹ О палаццо Ручеллаи существует обширная литература. Кроме общих работ о творчестве Альберти, см. некоторые специальные исследования: *Sanpaolesi P.* Precisazioni sul palazzo Rucellai // *Palladio.* 1963, gen.-dic.; *Mack C.A.* The Rucellai Palace. Some New Proposals // *Art Bulletin.* 1974, dic.; *Forster K.* The Palazzo Rucellai and Questions of Tipology in the Development of Renaissance Building // *Art Bulletin.* 1976, march; *Preyer B.* Giovanni Rucellai and the Renaissance Palace. Harvard University, 1976; *Pardo V. Franchetti.* Firenze tra Quattrocento e Cinquecento: linee di sviluppo urbanistico. Firenze, 1989 (см. p. 148 и сл.); *Tavernor R.* Giovanni Rucellai e il suo complesso architettonico a Firenze // *Catalogo...* 1994.
- ⁶² *Rucellai Giovanni.* Il Zibaldone Quaresimale. Vol. I. London, 1960 (Studies of the Warburg Institutes). Giovanni Rucellai (1403–1481) — банкир, землевладелец, второй после Медичи по богатству во Флоренции. Его Zibaldone Quaresimale (букв.: «постный салат») представляет собой собрание разных записей: дневниковых, разного рода советов и наставлений детям, а также выдержек из чужих сочинений. Начаты автором, по его собственным словам, в 1457 году, когда из-за эпидемии чумы семья переехала из Флоренции в Сан Джиминьяно. Затем записки были продолжены.
- ⁶³ *Вазари Джорджо.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей, зодчих. Т. II. М., 1963. С. 287–288.
- ⁶⁴ Цит. по: *Tavernor R.* Op. cit. P. 368.
- ⁶⁵ *Burns H.* A Drawing by L.B. Alberti // *Architectural Digest.* 1979. XLIX. P. 45–56.
- ⁶⁶ *Preyer B.* The Rucellai Palace // *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone.* Vol. II. A Florentine Patrician and his Palace. London, 1981. P. 197 (Studies of the Warburg Institutes).

⁶⁷ Кроме общих работ об Альберти, см.: *Kent F.W.* The Rucellai Family and his Loggia // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1972. Т. 35; *Preyer B.* The Rucellai Loggia // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1974. Hf. 21.

⁶⁸ *Preyer B.* Ibid. P. 188–189.

⁶⁹ Lettera di Giovanni Rucellai alla madre // *Rucellai Giovanni*. Op. cit. Appendice. P. 136.

⁷⁰ Цит. по: *Tavernor R.* Op. cit. P. 368.

⁷¹ *Preyer B.* Op. cit. P. 192. Документ был обнаружен и опубликован *P. Pozzetti* (*Leon Battista Alberti*. Florena, 1789). Подлинность его вызывала сомнения уже у *G. Mancini*.

⁷² Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 504–505.

⁷³ *Antonio Averlino detto il Filarete*. Trattato de Architettura. Vol. 1. Milano, 1972. P. 227–228.

⁷⁴ О трибуне церкви Сантиссима Аннунциата, кроме общих работ о творчестве Альберти, см.: *Heydenreich L.H.* Der Tribuna der SS. Annunziata in Florenz // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1930. Hf. 3; *Lang S.* The Programm of the SS. Annunziata in Florence // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1954. Т. 17; *Roselli P.* Coro e cupola della SS. Annunziata a Firenze. Pisa, 1971; *Brown B.L.* The Patronage and Building History of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence; a reappraisal in light of new documentation // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1981. Hf. 1.

⁷⁵ «Можно понять, что отчасти зависть послужила причиной того, что Вашей светлости сообщали то, что не является правдой». Письмо Товальи к маркизу (Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 517).

⁷⁶ 2 февраля 1471 года Джованни Альдобрандини пишет маркизу, решительно осуждая проект Альберти; он советует отказаться от фамильных капелл в алтаре, иначе присутствие в них родственников, особенно женщин, будет смущать священнослужителей. Он предлагает также отказаться от рогонды и вернуться к традиционному решению.

⁷⁷ Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 516.

⁷⁸ Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 495.

⁷⁹ *Mattia Palmieri*. Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 536.

⁸⁰ Цит. по: *G. Mancini G.* Op. cit. P. 536.

⁸¹ Альберти завещал также средства на завершение строительства по его проекту алтарной части церкви Сан Мартино а Галгаланди (в окрестностях Флоренции), приютом которой он был долгие годы.

⁸² О спокойствии души (Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 207).

⁸³ Микеле Верино пишет в одном из писем: «Ты советуешь мне Рим! Рим — вавилонский город... Хотя там живут многие эрудиты, но большая их часть — бесстыдные обманщики» (Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 108).

⁸⁴ Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 480.

⁸⁵ Profugium ab aegumna. Цит. по: *Borsi F.* Op. cit. P. 13.

⁸⁶ *Alberti L.B.* Teogenio. Цит. по: *Mancini G.* Op. cit. P. 182.

Леон Баттиста Альберти

Сновидение

(из «Застольных бесед»)*

Беседа написана в форме диалога Лепидо (alter ego Альберти) и Либрипеты — в нем видят карикатурное изображение Никколо Никколи, который был постоянным объектом критики и насмешек современников. Страстный собиратель старых книг, он любил критиковать всех и вся, не обладая при этом собственной научной продуктивностью.

В сюжете этой «беседы», возможно, содержится дерзкий намек на первую — «адскую» — часть путешествия Данте в загробный мир.

Лепидо. Боги небесные! Кто это, не наш ли это Либрипета? Почему ты такой обтрепанный и весь заляпанный грязью? Откуда ты вышел и куда направляешься?

Либрипета. Я? Я вышел вон оттуда.

Лепидо. Как? Из этой вонючей выгребной ямы?

Либрипета. Ха, ха, ха!

Лепидо. Ты сошел с ума!

Либрипета. Ничуть. Хочешь, я расскажу тебе, как много мудрости я почерпнул там?

Лепидо. А, понимаю. Ты прослышал, что в этой сточной яме можно раздобыть старинные книги, и бросился за ними туда.

Либрипета. Твои острые словечки, Лепидо, как правило недостаточно остроумны. В них недостает соли.

Лепидо. Однако для нас, людей малообразованных, они не лишены вкуса. Ну расскажи же мне, наконец, о твоей навозной мудрости.

Либрипета. Ты действительно хочешь послушать?

* *Garin E. Rinascite e rivoluzione. Movimenti dal XIV al XVIII secol. Roma; Bari, 1975, Appendice II «Intercenali», IV, 1.*

Лепидо. Хочу.

Либрипета. Тогда я расскажу тебе. Видя засилие глупцов, которые в наши дни заполнили все вокруг и от которых меня тошнит, я решил, что единственным местом, где я мог бы существовать, принимая во внимание мой образ жизни и мои привычки, — могла бы стать страна сновидений. Уж там-то можно грезить в свое удовольствие, как это случается во сне. Поэтому я пошел к одному жрецу, опытному в магических науках, и после долгих просьб и мольбы он указал мне путь, ведущий в ту страну, куда улетают те, кто спит и видит сны. Я тотчас же туда направился.

Лепидо. Таким образом ты оказался единственным бодрствующим среди грезящих во сне. Как странно то, что ты мне рассказываешь.

Либрипета. Еще более странно то, что я там увидел: реки, горы, поля, долины — все это поражает и кажется неправдоподобным, когда вспоминаешь об этом, об этом трудно рассказать, и все это достойно лишь пера философа.

Лепидо. Ну вот ты, который хочет прослыть философом, но до сих пор еще ничего не написал, не упусти случай прославиться. И в качестве своего первого философского дебюта опиши это сновидение.

Либрипета. Надеюсь, мне хватит для этого таланта. Было бы интересным описать все и в первую очередь реку, которая протекает у входа, — это самая замечательная и достойная удивления вещь, которую можно вообразить себе.

Лепидо. Там, должно быть, текут глубокие волны Леты или воды Стикса?

Либрипета. Ничего подобного! В это невозможно поверить, но вместо воды там проносятся бесконечные человеческие лица, одни бледные, грустные, больные, другие смеющиеся, красивые, румяные; некоторые вытянутые, худые, морщинистые; некоторые наоборот, толстые, раздутые, опухшие; или такие, у которых лоб, глаза, нос, рот, зубы, борода, волосы, подбородок — бесконечно вытянутые, бесформенные. Поразительно, страшно, чудовищно. А знаешь, каким странным способом переплывают эту реку? Нужно катиться кубарем, как скатываются камни с горы вниз.

Лепидо. Действительно, смешно.

Либрипета. Ну, не скажу, чтобы это было смешно, напротив — опасно, ведь эти лица очень кусачие. Если бы я, при моей склонности к драке, не был весь покрыт мозолями от ранее полученных укусов и тумачков, то ты увидел бы меня израненным. Благодарю богов, что переправляясь через реку я нос сохранил в целости.

Лепидо. У тебя, должно быть, очень толстая кожа, которую не прокусишь. Ну, а что там было еще, кроме этой реки?

Либрипета. Вещь, весьма достойная описания: там, среди гор, есть долины, где сохраняются потерянные предметы.

Лепидо. А что, там сохраняются также и потерянные дни? Скажи-ка, сколько ты там нашел зря потраченных тобою лет?

Либрипета. Все! Но поразительная вещь: первое, на что я наткнулся, была довольно большая часть моего рассудка; ее похитила у меня одна старушка, в которую я был некогда влюблен. К сожалению, оттуда нельзя ничего выносить, а то я водворил бы ее на место, вот сюда, в правую часть головы, ту, что с тех пор остается совершенно пустой.

Лепидо. Смотри, не ошибись, не сочти пустым то, что наполнено безумием. А скажи-ка, нет ли там также «прекрасных искусств» и утерянных латинских рукописей?

Либрипета. Я же сказал, что там находится все утраченное. Среди лугов там покоятся великие империи, о которых мы читали; власти, благодеяния, любовь, богатства, и все, что однажды пропавши, не возвращается больше сюда, на свет солнца.

Лепидо. Но как ты сумел среди всего этого различить благодеяния, если за всю свою жизнь ты ни разу никому не сделал никакого добра и ни разу не видел благодеяния, оказанного тебе самому.

Либрипета. Сам я бы ничего не различил, настолько все эти вещи не похожи на то, как мы их представляем себе: но там присутствовали хранители, которые давали мне объяснения.

Лепидо. Что же они тебе объяснили?

Либрипета. Все империи там действительно свалены в одну кучу, так что, если бы ты их увидел, ты бы ничего не понял.

Лепидо. Правда?

Либригета. Вот именно. Все это похоже на огромный пузырь, наполненный лицензиями, всякого рода изобретениями и выдумками, звуками рожков и труб. Ближе к краям разложены благодеяния в виде рыболовных крючков, сделанных из золота и серебра; немного подальше — свинцовые крылья, мне сказали, что это человеческие достоинства. Затем — монеты и обгорелые пни — это любовь; наконец, бесчисленные имена граждан, начерченные на слое пыли, — это богатства. Чтобы особенно не распространяться, скажу в заключение, что там можно найти все, кроме безумия.

Лепидо. Должен признаться, что твое паломничество действительно достойно пера философа.

Либригета. А что ты скажешь, когда услышишь остальное!

Лепидо. Рассказывай, прошу тебя. Даже если это зловонно, я охотно выслушаю. Продолжай, пожалуйста.

Либригета. Итак: невдалеке от этого места отвесно поднимается высокая гора, где, как мне сказали, кипят, словно в огромном котле, все желания и надежды. Вокруг горы — множество обетов и молитв, возносившихся людьми богам. А на вершине горы время от времени взрывается какая-либо надежда или желание — и исчезает бесследно. Это зрелище показалось мне отнюдь не развлекательным. Много из того, что я увидел там, я не смог запомнить из-за чрезмерного обилия разного рода необычных впечатлений. Наконец, я достиг того места, где мчится бурный поток, который, как мне сказали, состоит из слез несчастных. Трудно рассказать, как я хохотал, переплывая его. Для переправы предназначены старухи, которые при жизни, в молодости, были неприступными красавицами, а с годами стали суеверными и злыми. Если я тебе расскажу о способе переправы, то ты тоже не сможешь удержаться от смеха.

Лепидо. Конечно, мне хочется посмеяться, поэтому не скрывай от меня ничего, что касается твоего путешествия.

Либригета. Я готов удовлетворить твое любопытство. На берегу лежат на спине голые старухи. Ты встаешь коленями на бедра одной из них, хватаешь ее руками за уши и поворачиваешь ее голову в том направлении, куда тебе нужно плыть, а она гребет пятками и кистями рук.

Лепидо. Поистине достойное тебя путешествие. Думаю, однако, что при этом часто оба оказываются под водой.

Либрипета. Ничего подобного! Для того чтобы тебе стало понятным, как это происходит, я скажу тебе об одной очень важной вещи, о которой я узнал там и которая мне представляется весьма философской. Когда человек плывет, то он удерживается на поверхности воды благодаря легким. Но эти женщины, которые очень любили болтать, имеют одни легкие на уровне поясицы, а другие — на уровне плеч. Прибавь к этому, что женщины имеют абсолютно пустые головы, что составляет наилучшую гарантию безопасности при переправе через реку. Что ты на меня смотришь?

Лепидо. Смотрю я на тебя и думаю, что если у тебя есть доля здравого смысла, ты должен поспешить обратно в эту выгребную яму: ты набрался за это свое путешествие больше философии, чем за все предшествующие годы, хотя и располагаешь огромной библиотекой, к которой, впрочем, никогда не прикасаешься. Что ты можешь сказать по этому поводу? Во всяком случае ты должен признаться, что подобным смешным способом ты уверился в постоянстве и верности женщин.

Либрипета. Действительно, мое плавание было удобным и вполне безопасным. Старуха, которую я когда-то любил, тотчас отдала себя в мое распоряжение, смеясь при этом своим беззубым ртом. Нельзя не похвалить усердие и заботливость, с которой она несла меня на себе. Я поблагодарил ее и как только оказался на другом берегу, увидел широчайшее поле, где вместо стеблей и листьев травы росли шевелюры и бороды мужчин, женские волосы, лошадиные и львиные гривы — не оставалось ни одного участка луга, не покрытого подобной растительностью. Боги небесные! Сколько я видел там людей, заблудившихся в сновидениях. Они искали и выкапывали корешки; если эти корешки съесть, то будешь казаться прозорливым и мудрым, не будучи таким на самом деле. Я тоже раздобыл несколько корешков, но при этом меня почти сожрали вши, в огромном количестве носившиеся по полю. Спасти меня могло только бегство. Я припустился со всех ног, как сумасшедший, ища выход, чтоб избавиться от этого несчастья. Судьба послала мне эту выгребную яму.

Лепидо. Ну теперь иди отмываться. А я вернусь к своим друзьям, которых ты считаешь безрассудными и необразованными.

Образ Либрипеты достаточно сложен; Альберти и высмеивает его с позиций трезвого рассудка (Лепидо), и вместе с тем вкладывает в его уста некоторые из своих заветных мыслей и горьких раздумий: о внутреннем одиночестве (единственный бодрствующий среди спящих; о пустых, молчащих небесах; о тщетных молитвах смертных, которых не слышат боги (ср. фразу из «Момуса»: «Эфир весь забит молитвами, дорога Феба непроходима, дворик Юноны завален ими доверху»); о печальной судьбе разрушенных империй, от которых остались «лишь пыль и мусор»; наконец, о всемогущей природе, которая пожирает все, созданное руками человека. Позднее Альберти возвращается к этой теме в своем трактате об архитектуре: «Природа обладает такой силой, что даже в тех случаях, когда ей противостоят колоссальные сооружения или всякого рода преграды, ей всегда удается восторжествовать над всеми препятствиями; все, все, что противится ей, всякое упорство она преодолевает с несокрушимым постоянством и в конце концов все расшатывает и низвергает».

«Застольные беседы» — эти странные юношеские сочинения Альберти — то забавные до непристойности, то грустные до отчаяния, написаны эзоповым языком, которым и позднее любил пользоваться Баттиста: «Какое замечательное качество — умение скрывать свои потаенные мысли, пряча их под обманчивым и красочным вымыслом» (Теоженио).